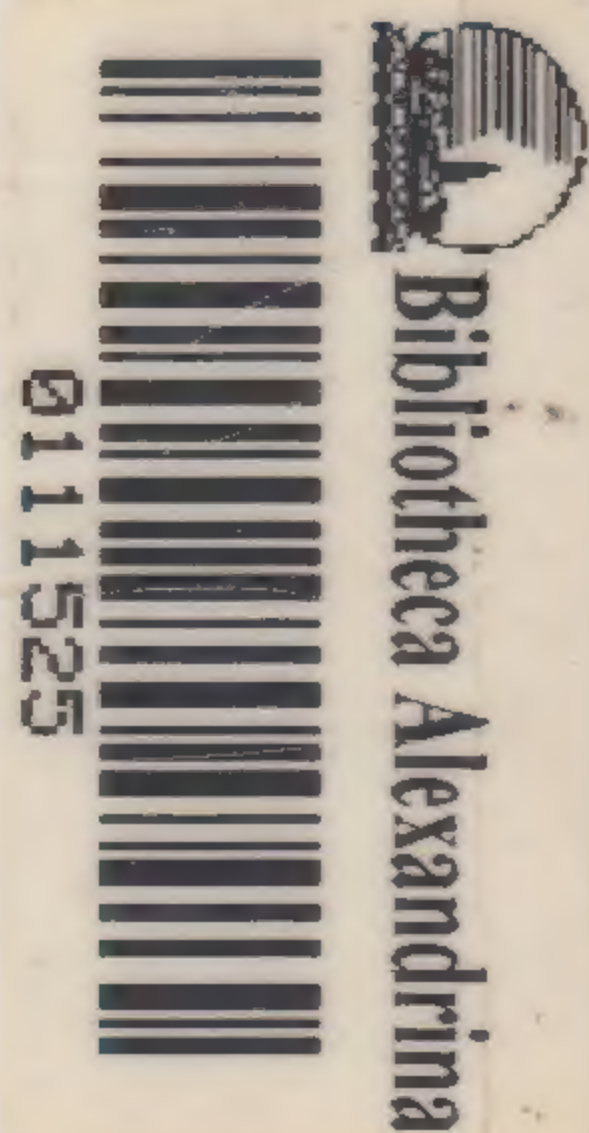


د. نعيم عطية
يوسف الشاروني
وعالمه القصصي



يوسف الشاروني وعالمه القصصي

دراسة

د. نعيم عطية

لوحة الغلاف بريشة الفنان : مكرم حنين

لوحة ظهر الغلاف بريشة الفنان : محمد ندا

الطبعة العربية الأولى : ١٩٩٤

الطبعة العربية الثانية : ١٩٩٩

رقم الإيداع : ٩٩/١٧٧٤٥

الترقيم الدولي ، 1-184-291-977-I.S.B.N.



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة في استنهاض وتأكيد الانتماء والوعي القومي العربي ، في إطار المشروع الحضاري العربي المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافي والعلمي مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات بيتناها مركز الحضارة العربية



رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

المشرف العام على السلسلة الأدبية

خيري عبد الجواد

الجمع والصف الالكتروني

مركز الحضارة العربية

تنفيذ : سيد مكاوي

٤ ش العلمين عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات ت : ٣٤٤٨٣٦٨

د. نعيم عطية

يوسف الشاروني

وعالمه القصص

دراسة



إهداء

إلى أسرة الشارونى

نرجس وشادن وشريف

تحية حب وتقدير

ن.ع

مقدمة

ولد يوسف الشارونى بمدينة منوف محافظة المنوفية فى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٢٤. وحصل على ليسانس الآداب - قسم الفلسفة - من جامعة القاهرة عام ١٩٤٥. وقد عمل مدرسا بوزارة التربية والتعليم وانتدب إلى السودان ما بين عامى ١٩٤٩ و ١٩٥٢. ثم عمل بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية منذ عام ١٩٥٦ وتدرج فى مناصب هذا المجلس الذى سُمى بعد ذلك بالمجلس الأعلى للثقافة حتى أصبح مديرا عاما فى سبتمبر ١٩٧٥ فوكيلا للوزارة فى يونية ١٩٧٨.

وقد اختير يوسف الشارونى عضوا ببلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة، ولجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام. كما اختير عضوا بمجلس إدارة نادى القصة واتحاد الكتاب.

وفى عام ١٩٧٠ منح يوسف الشارونى جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعته «الزحام» وقلد وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى.

ثم منح عام ١٩٧٨ جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه «نماذج من الرواية المصرية» وقلد وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩.

وقد بدأ يوسف الشارونى حياته الفنية والأدبية بكتابة القصة القصيرة والشعر المنشور فى أواخر الأربعينيات. ثم زاول بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية. حيث أولى عناية كبيرة لدراسة الفن القصصى والروائى، وتحليل الأعمال الروائية والقصصية لكتاب مصر والعالم العربى.

وكان يوسف الشارونى من أوائل الكتاب المصريين الذين أرسوا قواعد « القصة التعبيرية » إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى

تسود القرن العشرين، واستشعر وحدة العالم بما يسمح لكاتب أن يغمس قلمه لافى هموم محلية فسحب، بل وأن يتغلغل إلى جوهر المعاناة الإنسانية، وسيجدها واحدة عند أبناء الأرض جميعا، وإن تنوعت وتعددت صورها ومظاهرها ودرجة حدتها. وقد كفل ذلك الاهتمام الطليعى لدى يوسف الشارونى أن يحلق بالقصة المصرية فى آفاق التعبيرية التى قدر لها أن تصير واحدا من أبرز المذاهب الفنية والأدبية فى القرن العشرين.

وقد ترجمت قصص يوسف الشارونى إلى كثير من اللغات الأجنبية، ويمكننا أن نضيف إلى هذا الإنتاج كتاب يوسف الشارونى «المساء الأخير» الصادر عن دار المعارف بالقاهرة عام ١٩٦٣. وقد تضمن هذا الكتاب مقطوعات النثر الغنائى التى كان يوسف الشارونى ينشرها من قبل فى مجلتى «الأديب» و«الآداب» البيروتيتين فى أواخر الأربعينيات.

وقد تصدى يوسف الشارونى بقلب القصاص الفنان وعقل الناقد الرزين لعطاءات الحركة القصصية والروائية العربية التى كان هو أحد أقطابها البارزين فأصدر العديد من الكتب والدراسات النقدية.

وفى مجال تحقيق التراث صدر ليوسف الشارونى كتاب عجائب الهند، لبرزك بن شهریار.

وفى صدد متابعة الحركة القصصية أيضا أصدر يوسف الشارونى كتابين من إعدادة وتقديمه هما: سبعون شمعة فى حياة يحيى حقى، الليلة الثانية بعد الألف «مختارات من القصة النسائية فى مصر».

وقد دُعِى يوسف الشارونى من عديد من الجامعات ومراكز الدراسات والمحافل الأدبية والعلمية سواء فى العالم العربى أو العالم الغربى، لإلقاء المحاضرات عن «القصة والرواية فى الآداب العربية؟».

وإذا كنا سنعرض فى هذا الكتاب للعطاء القصصى ليوسف الشارونى

وذلك بحسب ما ينبئ عنه العنوان الذى اخترناه له، إلا أننا سنطلع القارئ فى مقدمتنا الطويلة هذه بالخطوط العريضة لمذهب يوسف الشارونى فى النقد الأدبى أيضا حتى يكون أكثر استيعابا للقيمة الفنية والثقافية لهذا الفنان الذى نحب أن نسميه أيضا «فيلسوف القصة المصرية القصيرة» عندما نطرق باب «عالمه القصصى» ونخطو داخلين إلى ذلك العالم الثرى المتنوع العميق والمتأنى فى اختيار عناصره ومقوماته.

خصائص يوسف الشارونى النقدية :

يعتبر يوسف الشارونى بحق ناقدا متخصصا فى مجال القصة والرواية، فقد توالى دراساته التى يتابع فيها الأعمال الروائية والقصصية لكتابنا المعاصرين منذ أن نشر أول كتبه فى هذا المضمار بعنوان «دراسات أدبية» عام ١٩٦٤. ونلمس من كتاباته النقدية المبكرة دأبه على متابعة الحياة الروائية والقصصية عندما بحيث قلما يغيب عنه عمل من الأعمال، وحتى إذا كان لا يتاح له أن يكتب عن كل عمل يصدر إلا أن الجلى من كتاباته ومن الاحتكاك به أنه يقبل بشغف واهتمام على قراءة كل ما يصدره أدباؤنا من كتب روائية وقصصية أو حتى عن الفن الروائى والقصصى وهو يحس فى متابعة هذه الحياة بنوع من المسئولية لا تفرضه عليه اهتماماته النقدية فحسب، بل انشغاله بممارسة فن القصة على أعلى مستوى من الإتقان أيضا.

وربما كان هذا الأسلوب النقدى أنسب الأساليب لتمكين الحياة الروائية والقصصية من الازدهار، إذ يتاح لكل التيارات أن تلقى من النقد استجابة إليها وإصغاء لها. فكل قصة أو رواية تجدد عند نظرة يوسف الشارونى النقدية ما يجعلها أهلا للتقليب على مختلف الوجوه، وتفحص صلاحياتها

الفنية شكلا ومضمونا، طالما أن يوسف الشارونى لا يغلب مزاجه الشخصى أو مفهومه فكرى متزمتا فى تقييمه للعمل الأدبى، الروائى أو القصصى، بل يستمد من ذات العمل ومن داخله المقومات التى يقيم عليها حكمه النقدى، مكملا بالمقارنة الواعية بينه وبين سائر الأعمال المماثلة أو القريبة أو حتى المضادة له على مدى تاريخنا الأدبى.

ويوسف الشارونى فى تصديه للأعمال الأدبية لا يصدر عليها فى أغلب الأحوال أحكاما حاسمة لها أو ضدها، بل يلتزم فى تناوله النقدى لها بتقييمها بمقيار حيادى، وهو فى ذلك يقول أن دراساته النقدية أقرب إلى الدراسات التفسيرية مما هى إلى الدراسات التقييمية، أى أنها تكشف عن جوانب العمل الفنى وتتبع مساره، ثم لا تفرض حكما معينا على القارئ بل تدع له أن يحكم بنفسه على العمل القصصى، فهو منهج يدعو القارئ إلى المشاركة الإيجابية فى عملية النقد (يوسف الشارونى - دراسات فى الرواية والقصة القصيرة - ص ٤) فهو يدعو القارئ إلى الالتفات إلى العمل الروائى أو القصصى الذى يتصدى له ويعطى له مفاتيح تساعد فحسب أن يتذوق العمل بنفسه ولنفسه، فهو لا يفرض على القارئ أو على الحياة الأدبية أحكاما مسبقة لا حيدة عنها، بل يعنى على الأخص بوضع العمل الروائى فى موضعه الصحيح فى مسار الحياة الروائية والقصصية.

ويقوم منهج يوسف الشارونى النقدى للأعمال القصصية والروائية على مقومات ثلاثة، كثيرا ما يجمع بينها وتختلط وتتداخل فى كتاباته النقدية. هذه المقومات الثلاثة هى: المقارنة والتحليل والانفتاح.

المقارنة

فيشير إلى ما إذا كان قد سبق الكاتب كاتب آخر فى معالجة الموضوع أو القضية وفى طريقة تناول والأسلوب أيضا.. فهذا الموضوع مثلا تناوله قبله فلان وفلان من الروائيين والقصاصين، وتناوله على هذا النحو أو ذاك، بحيث يبين للقارئ من خلال ذلك صورة واضحة لموضع الرواية التى يقرأها من المسيرة الروائية. وكذلك فإنه من خلال المقارنة بين مضمون الرواية سواء من حيث الشخصيات أو من حيث الأحداث أو من حيث القضايا المثارة يستطيع أن يطعم القارئ بالمعلومات التى تمكنه من أن يولى العمل حقه الصحيح من التقدير.

ونجد نموذجا طيبا لما يتبعه يوسف الشارونى من أسلوب المقارنة فى نقده الأدبى عندما يتصدى لرواية الأستاذ محمد زكى عبدالقادر بعنوان «أبو مندور» الصادرة عام ١٩٦٣ فلو لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مقارنة هذا العمل بثلاثة أعمال أخرى فى ذات المضمون لبقيت حقيقة «أبو مندور» الفنية باهتة. ولكنه، وهنا تبدو قدرة الناقد على إنصاف العمل الذى يتصدى له بالنقد، فهو يسجل بادئ ذى بدء أن الحدث المحورى لرواية «أبو مندور» هو ذات الحدث الذى دارت حوله من قبل رواية زينب للدكتور حسين هيكى عام ١٩١٤ ورواية «دعاء الكروان» للدكتور طه حسين الصادرة عام ١٩٣٤، وهى علاقة بين سيد وخادم.. ولكنه من خلال الإبانة عن الفوارق الدقيقة بين «أبو مندور» والعملين الرائدتين السابقين وعلى الأخص فى المعالجة الواقعية للعمل الأخير استطاع أن يرد إلى هذه المعالجة الجديدة للقصة القديمة اعتبارها، ويقيمها على قدميها مع قيام «زينب» و«دعاء الكروان» فى أدبنا الحديث.

ويتطرق يوسف الشارونى بعد ذلك إلى صورة الريف وأوضاعه فى كل من «أبو مندور» و«الأرض» لعبد الرحمن الشرقاوى.. فبين على الأخص كيف تنتهى المشكلة فى أبو مندور بمصالحة بين الطرفين كأنما صراعهما مجرد جولة تسودها روح رياضية بينما فى «الأرض» تنتهى القصة والصراع مازال مستمراً لأنه كان صراعاً أشمل انعكس فى تعدد جوانب التعبير فيه. وإذا كانت المقارنة من مقومات أسلوب يوسف الشارونى النقدى، فإننا نراه فى هذا الصدد:

١ - يجرى المقارنات الضافية بين العمل الذى يتناوله وأعمال أخرى معاصرة فيوسع بذلك من مجال الرؤية النقدية إلى العمل.

٢ - كما يتوصل من مقارنة العمل بأعمال أخرى سابقة أو لاحقة متناولا الظروف المختلفة التى أحاطت كتابة كل من الأعمال المتلاحقة مما يضيف على كتابتها شرعية باستجلاء السبب الدافع إلى كتابتها - يتوصل إلى وضع العمل فى موضعه التاريخى السليم موضحا حلقات الوصل التى تجعل الأعمال تستلهم ما سبقها وتؤثر فيما يليها.

٣ - على أنه فى مجال المقارنة أيضا نجد يوسف الشارونى يتحرى عن جذور للعمل فى أعمال المؤلف ذاته السابقة.. ويعطينا كتاب «نماذج من الرواية المصرية المعاصرة» نموذجا طيبا على منهج المقارنة هذا عندما يتقصى يوسف الشارونى عن جذور شخصية مثل «سيدة جابر» التى رأيناها فى رواية يوسف السباعى «نحن لا نزرع الشوك» ١٩٦٩ فى شخصية زكية الحنش فى قصة بهذا الاسم فى مجموعته «الشيخ زعرب وآخرون» عام ١٩٥٢. وكذلك يتقصى عن بذور شخصية عشيق سيدة جابر أنور بك فيجدها فى شخصية «إبراهيم بك القصب» بطل شخصية «نابغة المبيضة» من مجموعته يا أمة ضحكت عام ١٩٤٨ فكل منهما اكتشف مهنة أهم من

كل المهن وهى «مهنة الرشوة».

٤ - ومن خلال منهج المقارنة أيضا يضرب فى أعمال المؤلف السابقة ليكتشف ما إذا كان اتجاه معين، مثل اتجاه النقد الاجتماعى، الذى يبدو فى قصة أو رواية من أعماله، اتجاها جديداً عنده أم أنه قديم، وأحيانا يكتشف أنه موغل فى القدم. كما أثبت أن يوسف السباعى من خلال شخصياته التى تتسلق عن طريق الدعارة أو الرشوة من أدنى سلم المجتمع إلى أعلى درجاته هو أحد وجوه النقد التى يوجهها يوسف السباعى فى أدبه إلى مجتمع الطبقة العليا منذ أكثر من عشرين عاما (ص ٤٠ و ٤١ من الرواية المصرية المعاصرة).

وفى مقام المقارنة أيضا يضع يوسف الشارونى يده على الأفكار الجوهرية فى العمل الذى يتناوله بالنقد ويجرى عملية مقارنة أدبية باستقصاء هذه الأفكار فى الأعمال السابقة للمؤلف وفى عالمه الروائى والقصصى كله.. وتطبيقا لذلك تفصيه عن الوجه الميتافيزيقى فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» للأستاذ يوسف السباعى.. يتابع فكرة الموت فى ظهورها فى أعماله وتنويعاتها وفى تطورها أيضا.. ويثبت فى هذا المقام مثلاً أن «فكرة الموت الفجائى» هى الغالبة فى أعمال يوسف السباعى. وفجائية الموت فى أول الأمر كانت تنطوى على مفارقات مضحكة كما فى قصة «الشبكشى والمائة عام» فبطل (القصة) حانوتى فى أزمة مالية ينتظر موت الثرى العجوز خورشيد بك لتفرج أزمته، ولكن اليأس يدب إلى قلبه رغم مرض خورشيد بك أخيراً بالضغط وذلك حين يجده يقرأ كتاباً بعنوان «عش مائة عام» ويطبق تعليماته، غير أن القصة تنتهى بإصابة خورشيد بك بالتهاب رئوى حاد بعد خمسة أيام من تنفيذ توجيهات الكتاب، ثم يموت فى اليوم التالى. وتفك أزمة الشبكشى وقد طرأ تغيير شامل على حانوت

الشبكشي فقد انقسم قسمين قسم الموتى وأعمال الحانوتية، والقسم الثانى مكتبة لبيع كتاب «عش مائة عام». على أن الموت فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» رغم أنه لا يتخلص من الفجائية فإنه يكتسى بالمرارة والأسى. ويؤكد يوسف الشارونى أهمية مقارنة العمل الأدبى بأعمال المؤلف السابقة ذلك أن «كل عمل فنى يعبر دائما عن هذا الجدل بين أعمال الفنان السابقة ومحاولته لتقديم جديد يضيف إليها ويتجاوزها. فلا هو منفصل عنها ولا هو تكرر لها. إنه كالوليد الجديد مشابه لإخوته ومتميز عنهم. وهذا هو الذى يهبه وجوده الفنى الخاص به ويمنحه مذاقه ونكهته» (ص ٦٠) ومن خلال المقارنة بين النص والنصوص السابقة لذات المؤلف يحاول يوسف الشارونى أن يتبين أوجه الشبه وأوجه التميز.

ويسمى يوسف الشارونى فى محاولته المقارنة بين العمل الذى يدرسه وأعمال المؤلف السابقة إلى البحث عما قدمه الكاتب بالنسبة لتاريخه الأدبى، وما التفوق الذى حققه على نفسه، والذى يبرر له أن يقدم لقرائه عملا جديداً (ص ١٣٠).

التحليل

أما المقوم الآخر من منهج يوسف الشارونى النقدى فهو «التحليل» ومن خلال التحليل يتصدى للنص المدروس فى حد ذاته، وينقب فى تفاصيله عن نواحي القوة والضعف فيه.. فيعنى بالمعمار الفنى للعمل، وينسجه. فمن ناحية المعمار الفنى نجد يوسف الشارونى يتناوله فى رواية «نحن لا نزرع الشوك» فيقول عنه مثلاً «أهم ما يميز البناء الروائى هنا هو تماسكه بشكل يكاد يكون هندسياً، فالبداية هى النهاية، والشخصيات لا تفرق فى أول العمل الروائى إلا لتلتقى على مستويات جديدة بعد أن تطور وتقدم

الزمن بكل منها».

وبعد أن كان يوسف الشارونى فى «المقارنة» يقيم النص بقياسه على أعمال أخرى مقابلة، فإنه فى «التحليل» يعمد على العكس من ذلك إلى الانكباب على النص ذاته فاحصا جزئياته متقبا فى ثناياه فيتكلم عن الحدث، وعن الشخصيات، وعن اللغة المستخدمة، وعن الزمن والإيقاع الروائى وعن المستويات الشعورية فى الرواية، وعن الأهداف المبتغاة من العمل ومدى نجاح المؤلف فى بلوغها.

وتطبيقا لأسلوب التحليل فى منهج يوسف الشارونى النقدى من خلال كتابه «الرواية المصرية المعاصرة» نجده يقول عن رواية «نحن لا نزرع الشوك»: «كما تتميز الرواية بتدخل أسلوب المخاطب من حين لآخر، وأسلوب المخاطب هو وعى الشخصية أحيانا وهو ضميرها أحيانا أخرى، وفيما عدا ذلك فالأسلوب يسوده ضمير الغائب المعبر عن وعى المؤلف العليم بكل شىء والمرتبط أكثر الأحيان بوعى الشخصية المحورية» (ص ٥٨) ثم يمضى الناقد فى موضع آخر فيقول فى تحليله لرواية يوسف السباعى: «الزمن لا يعبر عنه فقط عن طريق تطور الشخصيات وتقدمهم فى السن أو موتهم، بل عن طريق خلفية تاريخية يشار إليها من حين لآخر بكلمة هنا أو كلمة هناك...» ويضرب الناقد الأمثلة العديدة على ذلك.

ويزيد إقبال يوسف الشارونى على التحليل بالنسبة للأعمال المبكرة للجيل الجديد فى ميدان الكتابة القصصية على الأخص، فعندما يكون العمل القصصى بداية يتعذر مقارنته بأعمال سابقة لكاتبه، يكون طريق النفوذ إليه هو تحليلا يكشف عن اتجاهات الكاتب أكثر مما يكشف عن تطوره (راجع ص ٣ و ٤ من دراسات فى الرواية والقصة القصيرة).

وعندما يتصدى يوسف الشارونى لرواية «سلمى الأسوانية» لعبد الوهاب الأسوانى، يشير إلى أعمال قريبة مثل «قنديل أم هاشم» لبحى حقى، و«الخيوط الأبيض» لمحمد مفيد الشورباش و«الخدق العميق» لسهيل إدريس، وعلى الأخص «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح.. لكن الشارونى يلاحظ أنه عند عبد الوهاب الأسوانى يتميز الصراع بأنه صراع بين مفهوم مجتمعين داخل بلد واحد وليس صراعا بين عقلية شرقية وعقلية عربية كما فى القنديل مثلا.

إلا أن يوسف الشارونى يواجه رواية عبد الوهاب الأسوانى بالمنهج التحليلى على الأخص ويصل من تحليله هذا إلى أن تطور الحدث الدرامى الذى أدى إلى أن يوصل البطل إلى كراهية بيئته، ارتباطا منه بالإسكندرية مدينة خطيبته التى كان قد سافر إليها وأقام بها ردحا من الوقت، يتعارض مع ذلك الوصف التسجيلى الذى يجريه البطل - بتلذذ غير منكور - لعادات بيئته وأناسها وطبيعتها، إلا أن يوسف الشارونى يعزو ذلك الازدواج بين تطور الحدث الدرامى ووصف المشاهد البيئية حتى فى أدق التفاصيل إلى أنه يعد محاولة لخلق التوازن الروائى بين المكان والزمان، بين الإستاتيكية والديناميكية، وكأنما يوارى البطل أزمته وراء حرصه على إطلاعنا على عادات بيئته وتقاليدها فى تفصيل وتعاطف شديدين.. إنه سعى إلى التخفيف من عمق هزيمته إزاء انتصار الطرف الذى تمثله سلمى انتصارا قاسيا.. على أن يوسف الشارونى يمضى فى نقده التحليلى لرواية عبد الوهاب الأسوانى فيقرر أنه على الرغم مما تقدم فإن التساؤل الذى يثيره كيف يتسنى لهذا البطل المأزوم أن ينسى ما هو فيه من أزمة بلغت حد الهزيمة المهينة لينصرف إلى هذه المتابعة الدقيقة لتقاليد العرس وعاداته كأنما هو مرشد يقود جماعة من السائحين.. ويقرر الناقد «أننا لا نملك إلا أن

نحس أن الشخصية قد انفصلت عن أزماتها، وأنها تستمتع بتقديم هذه المعلومات الطريفة. إن هذا الموقف غير مبرر.. وكان المفروض أن تراه الشخصية من خلال ما تعانيه من صراع وقهر، وبخاصة أن المؤلف لجأ إلى ضمير المتكلم فى كتابة الرواية.

ويمضى يوسف الشارونى معلقا فيقول إن الرواية تتأرجح بين حرص الروائى على بيئته القبلية ورفضها فى الآن ذاته. وفى النهاية لم تكن حضارة المدينة بالنسبة لمصطفى إلا مجرد قشرة رقيقة سرعان ما سهل انتزاعها من نفسه وعقليته فقد تغلبت عليها تقاليد بيئته البدائية التى ترسبت فى أعماقه منذ طفولته. إنه إذن يصير مثل أمه فهى «ابنة بيئتها النوبية وضحيتها لدرجة الإيمان بها بدلا من التمرد عليها».

وبخلص يوسف الشارونى من تحليله للرواية إلى أن «سلمى الأسوانية» قصة محورها الروائى صراع متعدد المستويات: صراع نفسى يعانيه البطل، وصراع خارجى اجتماعى آخر يعانيه فى مواجهة بيئته. كل منهما امتداد للآخر فهو يعذبه ويهبه القدرة على المواصلة فى الوقت ذاته. وقد تضافر فى الإفصاح عن هذا الصراع كل من الشكل الروائى بتأرجحه بين الجانب الحركى والجانب التسجيلى، والشخصيات بتصرفاتها ومواقفها المتقابلة، والأسلوب الذى تصارع عليه ضمير المتكلم الظاهر وضمير الغائب المستتر، وتناثرت فيه السخریات اللاذعة والفقرات الشاعرية والألفاظ التى تفوح بعبق بيئتها.

الانفتاح

أما المقوم الثالث الذى يقوم عليه أسلوب يوسف الشارونى فهو «الانفتاح» فكثيرا ما يتخذ النص الأدبى محل النقد نقطة انطلاق إلى

التحليق فى أفاق كثير من الأساطير والحكايات والأعمال الأدبية والدينية والفولكلورية فى مختلف اللغات والعصور.

فهو عندما يتصدى بالنقد لرواية «جسر الشيطان» لعبد الحميد جودة السحار يبين أن هذه الرواية تحكى عن مهندس شاب متزوج وله ابنان أوفدته شركته إلى ألمانيا، فيلتقى بغانية ألمانية اسمها آن، لا يستسلم لإغرائها بل هو ينجح فى صدها عنه ناصحا إياها بأن تتوب إلى كنيسة و إلى كتابها المقدس.

ومن جوهر هذه الرواية ينطلق يوسف الشارونى فى نقده فيخلق بنا فى أجواء العديد من القصص الدينية والفلسفية والأسطورية والروائية فى العديد من اللغات فى الشرق والغرب فيذكر آدم وحواء وقصة الأخوين الفرعونية وقصة فيدرا وابن زوجها هيبوليت عند يوروبيدس الإغريقى، وقصة سلامان وأبسال التى أوردها أبو عبيد الجوزجاني وقصة يوسف الصديق وقصة سادى طومسون لسومرسوت موم وقصة بجمالون وقصة تاييس، ورواية أندريه جيد «السيمفونية الريفية» وقصة «الرباط المقدس» لتوفيق الحكيم.

ومنهج «الانفتاح» هذا يحقق لقراءة النص الأدبى ثراء إضافيا لما تعكسه عليها هذه الأجواء الفكرية والإنسانية بشمولها وسموها.

وقد يؤخذ «الانفتاح» على معنى آخر أيضا، فيوسف الشارونى يؤمن «بمذهب النقد المتكامل» أى النقد الذى يتناول العمل الأدبى بالدراسة من أكثر من ناحية؛ الجمالية والاجتماعية والنفسية والتاريخية إلى آخره، وعلى قدم المساواة، كلما أمكن ذلك.. فالعمل النقدي كلما كانت له أبعاده الاجتماعية والجمالية والنفسية كان أكثر عمقا ونضوجا.

رواية السيرة الذاتية

وعلى الصفحات التى يتصدى فيها الشارونى لقصة نفس التى كتبها الدكتور زكى نجيب محمود يقف أمام مفهوم «السيرة الذاتية» فى الأدب العربى المعاصر، ومدى اختلافها عن «الرواية» وفى هذا المجال يجرى دراسة عن مفهوم الشخصية الروائية واختلافها عن الشخصية التى تروى سيرتها الذاتية، يمكننا أن نلتقط منها النقاط التالية:

أولاً : السيرة الذاتية مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب - تغلب عليه الصفة التقريرية - عن نفسها وعن علاقتها بالأحداث والشخصيات الأخرى من غير أن يتاح لهم حق الدفاع عن أنفسهم أو بيان وجهات نظرهم ويحيلها أشباحا باهتة تتصارع فى معركة لا تكافؤ فيها. أما فى العمل الروائى فلكل شخصية كيائها المستقل وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها والحجج المتعارضة هى التى تمنح كل شخصية وجودها، ووجود الديالوج أو الحوار أو تبرير كل شخصية وجودها بأسلوب تصويرى هو الذى يعطى العمل الروائى عمقه أو بعده الثالث. إنه يبرهن على أن الكاتب قد استطاع أن يخلق مسافة بينه وبين أبطاله، وأنه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الأخرى، وأنه استوعب أبطاله بدلا من أن يستوعبه بطل واحد.

ثانياً : لهذا فوظيفة الشخصيات الأخرى فى السيرة الذاتية تكون فى خدمة صاحب السيرة فتكشف عن بعض جوانبه وتخفى بعضها الآخر، أما فى الرواية فالشخصيات تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية فى ضوء موضوع روائى هو وحده الذى يحدد وجودها الفنى.

ثالثاً : ولهذا فإن السيرة الذاتية مجموعة أحداث متتابعة لا يوحد بينها

غير ضمير الراوى، أما العمل الروائى فاحدائه متطورة، وتوحد بينها رؤيا الكاتب وموضوعه الروائى.

رابعاً: ومن المفروض فى السيرة الذاتية أن يلتزم المؤلف الواقع الذى عاشه أو واقع الشخصيات الذين تناولهم فهى لون من ألوان التاريخ فى نهاية الأمر، وإن كان الأمر لا يخلو بالضرورة من القيام بعمليات اختيار من أحداث ذلك الواقع، ربما بسبب عدم الرغبة فى الإسهاب أو لأسباب اجتماعية، كما أن ميول صاحب السيرة تتدخل بالحذف أو النسيان بل بالإضافة، أما فى العمل الروائى ففرض التزام الواقع فرض مستبعد بطبيعة العمل الفنى، وعملية اختيار الأحداث تتحكم فيها الضرورة الفنية، والشكل الروائى معناه الانتقال مما وقع إلى ما يحتمل أن يقع، وبمعنى آخر الانتقال من التاريخ إلى الفن.

ويكتشف يوسف الشارونى من دراسة «قصة نفس» أنه يمكن أن يكون هناك ضرب من الكتابة غير الرواية والسيرة الذاتية هو «رواية السيرة الذاتية».

عود إلى عطاء يوسف الشارونى القصصى

وربما كان سر تفوق يوسف الشارونى فى إبداعه القصصى كامناً فى قصصه التى تحكى عن شخصيات ستظل باقية فى أدبنا القصصى بفضل ما توافر لها من متانة المعمار البدنى والتنفسى، وصدق الدلالة الرمزية، وقد استطاع يوسف الشارونى أن يجلب إلى الأدب القصصى المصرى والعربى تجديداً ظلت أهميته تتزايد يوماً بعد يوم من خلال ما تركته «تعبيريتها» من بصمات على كتاب القصص من بعده.

وإذ نعرض فى هذا الكتاب الشخصيات القصصية ليوسف الشارونى

نبدأ فى باب أول فندرس بناء الشخصية فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثان ندرس مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى وفى باب ثالث نتقصى عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى.

ومن خلال هذه الأبواب الثلاثة سوف نتبين كيف أن كل فساد يلحق المجتمع فى نظر أبطال يوسف الشارونى سببه إهمال الاعتراف بقيام قانون أخلاقى متأصل فى الحياة الاجتماعية، قوامه بالأخص الحاجة إلى الطمأنينة (مطاردة منتصف الليل) ووجوب مقاومة التسبب بالانتباه لا إلى الأخطاء الكبيرة فحسب بل إلى الأخطاء الصغيرة أيضا (نظرية الجلدة الفاسدة) وضرورة إيفاء المطالب العادية المشروعة بلا عوائق غير مبررة (سياحة البطل) والاعتداد بأن التردى فى الإثم مرده بالدرجة الأولى إلى الضغوط الاجتماعية، فإن الإرادة فى قصص يوسف الشارونى ليست بالضرورة صامدة، بقدر ما هى مراوغة وباحثة عن مسالك ودروب تكفل لها الأمان، وإن بدت غريبة وشاذة إلا أنها أيضا مستدعية للثناء بالإنسان، والعمل اجتماعيا على عدم تعريضه لأكبر عوامل التخريب الإنسانى، ألا وهو الخوف الذى راحت سحبه تزداد تراكما فى سماء الحياة المعاصرة، وإن كان الخطر قد أبدع فى عالم يوسف الشارونى القصصى شخصية من أجمل شخصيات الأدب المصرى الحديث، ألا وهى شخصية الأم الصامدة فى وجه الوحش □

رَبِّكَ اللَّهُ

بناء الشخصية
في قصص الشارونى

الشفف بالشخصية

إن من يتتبع أعمال يوسف الشارونى القصصية يجد أنه شغوف بالشخصية إلى الحد الذى جعله لا يقتصر على إيلاء هذا الشغف إلى الشخصيات التى يبنها فى قصصه هو، بل امتد شغفه إلى شخصيات قصاصين آخرين فى الأدب العربى المعاصر أيضا فنراه، يعايش شخصيتين من شخصيات لحبيب محفوظ هما «زبطة» صانع العاهات و«عباس الحلو» ويكتب فى مجموعته القصصية «العشاق الخمسة» ما يمكن أن نسميه مذكرة بالدفاع عن كل من هاتين الشخصيتين الحبيبتين إلى قلبه بل ويعتبر أن مصرع عباس الحلو وهو شاب فى الثالثة والعشرين وكان يعمل حلاقا فى زقاق المدق بمدينة القاهرة إن هو إلا جريمة اقترفها عصر بأكمله (العشاق الخمسة ص ٦٤).

ويمضى يوسف الشارونى فى صفحاته عن «مصرع عباس الحلو» فيوضح لنا مبلغ إيمانه بأن الإنسانية خيوط متشابكة المصائر والأقدار، مما يجعلنا لا نقف أمام أية شخصية من الشخصيات سواء كانت عباس الحلو أو غيره موقف التفرج فحسب إذ «كنا جميعا موجودين ليلة ذلك الحادث، ونحن نتحرك حركاتنا فيقوم على أكتافنا تاريخ الإنسان ولم نفعل شيئا فى سبيله، وحرمانه حقه فى التحرر لئلا يحررنا معه، واحتمينا بجهلنا وفضائلنا السابقة والمقبلة فتركناه، ونحن نتنفس معه عصرا واحدا. ونتناول معا خبزا ربما صنع فى مخبز واحد أو من قمح حقل واحد. كان كل منا يعبر طريقه فى الحياة، وتختلف مدى أطماعنا ومدى قدراتنا، وكان طريق عباس الحلو قد تعرج بين هذه الطرق حتى ضاق عليه الخناق، شيئا فشيئا. وقتلته

اللكمات والركلات والزجاجات، وفحص الطبيب الجثة وكتب المحقق التقرير، وخط أمام القاتل بخط واضح ظاهر كلمة: مجهول (العشاق الخمسة - ص ٦٩).

الشخصية التعبيرية

نقطة تحول

كانت «الشخصية التعبيرية» التي أتى بها يوسف الشارونى منذ أواخر الأربعينيات إضافة حقيقية إلى أدبنا القصصى المعاصر، وعلى حد قول الناقد الأستاذ غالى شكرى «صفحة جديدة ونقطة تحول فى تاريخ قصتنا القصيرة» (صراع الأجيال فى الأدب المعاصر - اقرأ العدد ٣٤٢ - ص ١٣٧) وإن بدت هذه الشخصية نموذجاً مطروقا فى أدبنا القصصى فيما بعد، إلا أن الفضل يرجع إلى يوسف الشارونى فى تسويق هذا النموذج وتقريبه إلى ذوق القارئ العربى، مقرباً إياه بذلك من التيارات التجريبية والطليلية فى الآداب العالمية.

ولقد كانت مثل هذه الشخصية بمثابة الصدمة للذوق الفنى المستقر والمتواتر عليه، وتقود المعالجة التعبيرية للشخصية عند يوسف الشارونى إلى انصافها بكثير من الكاريكاتيرية ولنر وصفه لبعض الشخصيات فى «الطريق إلى المصححة».. أو «الطريق إلى المعتقل».. وجدنا مقعداً يسع شخصين أمام رجل وسيدة وصبي فى الثامنة أو التاسعة يبدو أنه طفلهما.. الرجل فى نحو الأربعين، أشيب الشعر، لا يفتأ يتمخط بين حين وآخر، وفى هندامه شىء من عدم الاكتراث، أما السيدة فكانت أصغر منه قليلاً، على

شئ من الملاحه، ولكن أنفها طويل للغاية، وعجيزتها ضخمة، لا تنفك تميل برأسها وشعرها على ذقن الرجل وعنقه، والرجل ما ينفك يداعب شعرها بأنامله مداعبة هادئة أحيانا، عنيفة أحيانا، أما الطفل فكان فى أول أمره مشغولا بالنظر من نافذة القطار ومداعبة الغبار والفراغ، ثم عاد فاعتدل فى جلسته ونظر نحوى وجعل يتسم، ولم يكن لابتسامته فى أول الأمر معنى محدود، فهى قد تكون رضاء وقد تكون سخرية. لكن شفثيه استطالتا وعينيه ضاقتا حتى قاربت البسمة أن تكون سخرية.. (العشاق الخمسة - ص ١٤١).

وواضح فى هذه السطور المتقدمة كيف يبنى المؤلف هذه الشخصيات الثلاثة من تفاصيل واقعية نابغة من دقة الملاحظة، ثم لا يلبث المؤلف أن يدفع ببعض هذه التفاصيل دفعة أخرى فيوصل شخوصه إلى حد الكاريكاتير ونراه يتابع تلك المرأة بأنفها الطويل: وعندما يدور الحوار عن رائحة ننته ولقافة سمك تنحنى السيدة بأنفها الطويل على ابنها (ص ١٤٣). وتبدو شخصيات يوسف الشارونى فى بعض الأحيان مثل الدمى الخشبية الملطخة بالألوان الصارخة، والإنسان الآلى، ومهرجى السيرك والحانات والمقاهى، وفى كثير من الأحيان هم مبطوطون محنيو الظهر يتطلعون من حولهم فى خوف مثل بعض شخوص المصورين حامد ندا وعبدالهادى الجزار فى مراحلهما الفنية الأولى.

وتكاد تصبح الشخصيات فى قصة «سياحة البطل» غير واقعية وصعبة التصديق بسبب المبالغة فى الاعتماد على العاهة فى بنائها. فها نحن أولاء فى مقهى الأزهار بميدان الحرية «كان رواد المقهى من سن واحدة تقريبا، يكادون يرتدون زيا متماثلا كأنهم تلاميذ فى مدرسة، وكان أكثرهم لا يسير باعتدال، بعضهم يسير كأنما قدماه صناعتان، وبعضهم يخب كأنما له

قدم أطول من الأخرى، وبعضهم يفسح ما بين رجله كأنما به شيء من كساح أو كأنما هنالك مسامير داخل حذائه، ورغم اختلاف السن واختلاف الزى بينهما وبينهم إلا أنهما شعرا أنه من الواجب عليهما أن يعرجا قليلا في مشيتهما حتى لا يلفتا الأنظار. أما القائمون بالخدمة فكانوا يملكون أقداما سليمة صحيحة، وكان الرواد جميعهم - بلا استثناء - يلعبون الشطرنج ويحتسون القهوة ويدخنون، وكأنما قد قسموا أنفسهم إلى فرق وعلنوا السباق، كل يريد أن يصرع أخاه، كانوا منهمكين في اللعب، وثمة صمت منتشر في المكان كأنما هو رواسب حوار عميق وعظيم وغريب قائم بين كل اثنين قد اشتد التنافس بينهما. والخدم يجيئون ويذهبون، وهما يتفرسان فيهم عساهما يختاران الشخص الذي يتوسمان حاجتهما إليه (العشاق الخمسة - ص ١٥٦، ١٥٧).

وخادم المقهى نوبى على وجهه نفس الشكل الهندسى، خطان متوازيان غائران في وجنتيه.. وعندما يدخل صاحب العمارة إلى المقهى فيما بعد نجده ضخم الجثة يسير على مسدنين، فلا بد أن ساقيه صناعتان.

مبررات المؤلف

جو كابوسى قريب جدا من ذلك الذى نجده لدى الكاتب التعبيرى الفرنسى آرتور أداموف فى مسرحيته «الخدعة الكبيرة والصغيرة» و«الجميع ضد الجميع» بالأخص، تفاصيل دقيقة تحاول الإيهام بأن هذه الشخصيات التى تحتل المقهى هى شخصيات من لحم ودم، ولكن الأمر لازال يحتاج إلى مزيد من الإيضاح وليس من هو أقدر على إعطائنا هذا الإيضاح من المؤلف نفسه، يقول يوسف الشارونى فى نهاية مؤلفه «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة» (١٩٦٧) تحت عنوان «ملاحظات على قصص من مجموعتى

العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة (ص ٢٩٧ و ٢٩٨): إن من خصائص الأداء المعاصر (تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية. وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس، ولعل فرانز كافكا الآن أشهر من ابتدع هذا الأسلوب. ونحن نجد هذا في قصتنا عند تصوير رواد المقهى أنهم لا يسرون جميعهم باعتدال، ولعل هذا لون من ألوان ما يعرف بالطريقة التعبيرية، وهي رؤية الوجود من خلال نفسية معينة. فكأنما أصحاب العمارات، على هيبته، ذوو عاهات بالنسبة للباحثين عن مساكن لديهم، بل إن هذه العاهة لون من ألوان هيبته، حتى أن البطل وصديقه عرجا قليلا في مشيتهما حتى لا يكتشف أحدهما غريبان عن المقهى، ومع ذلك لم تفلح حيلتهما، إلى جانب هذا كانت هنا عشرات التفاصيل الدقيقة عن المقهى ومدخله وطلاته.. إلخ مما يجعل اللاواقع يبدو واقعا.

ويلقى يوسف الشاروني مزيدا من الضوء على بناء الشخصية في قصته «سياحة البطل» (ذات الموضوع من المرجع السابق) فيقول: إن هذه القصة تتفق في الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج التي كتبها جون بونيان في القرن السابع عشر، وهي قصة رمزية تعبر عن سياحة المؤمن في هذه الدنيا حتى يصل إلى المدينة السماوية، وهو يلقي في رحلته الأهوال والمغريات التي تعيقه عن مواصلة رحلته، وهو يتغلب عليها الواحدة بعد الأخرى، حتى يصل إلى هدفه. وقصة سياحة البطل تقول أن ما كان يبذله المؤمن في القرون الوسطى من مجهود من أجل الوصول إلى المدينة السماوية أصبح يبذله الرجل العادي في حضارة القرن العشرين من أجل الوصول إلى أوليات الحياة، العمل والحب والمسكن. ومن هنا كان اسم البطل مؤمن عبدالسلام عيد، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة حقيقة أن يوم الجمعة هو يوم إجازته، لكنه أيضا يوم الصلاة الجماعية، لهذا جاء في بداية القصة

القول بأنه ذاهب كأنما يؤدي واجبا دينيا. وهذه الإشارة إلى سياحة الحاج توضح كثيرا من تفاصيل القصة، فأصحاب العمارات لهم هبة تقارب هبة الأنبياء بالنسبة للباحثين لديهم عن مكان يأوون إليه، ولا بد من وجود الوسيط أو الولي بين هذين الفريقين، وهم هنا البوابون أو الخدم في المقهى، ولا بد من استرضائهم كي يقبلوا التوسط لدى هؤلاء الذين يبدو أنهم من غير جنس البشر. وهذا واضح من اسم يونس بك صاحب العمارة فهو يطابق اسم أحد الانبياء.

إن كلا من شخصية مؤمن في «سياحة البطل» والراوى اللامسمى في «دفاع منتصف الليل» لا يجديه العقل في التغلب على مشكلته على الرغم من أنها مشكلة إنسانية، كما أن «الإيمان» غير مجد لهما في اجتياز عقبتيهما، وبما يمكن أن يؤمنا به. وهكذا يظل البطل في محنته، لا يتجاوزها وإن كان إصرارهما على تعديها هو الذى يقيم أود كل منهما، ويزودهما المؤلف بمقومات بناء شخصيتهما ومن ثم بطاقات تدفع القصة إلى اكتمالها.

كيف يتخلص البطل فى قصة «دفاع منتصف الليل»؟ إنه يتخلص من مأزق ليتردى فى غيره، ويمضى بطارد نفسه، يخرج من أحبولة ليقع فى أحبولة أخرى حتى تتعقد الشباك من حوله وتطبق الخيوط عليها، ومن خلال ثقبها نسمعه يعلن فى تصميم - عبثى - أنه سيدافع عن نفسه إلى نهاية النهاية.

ولكن هل لنا أن نعتقد من ذلك أن يوسف الشارونى يدعو «قوة غير إنسانية» لإنقاذ بطله فى «دفاع منتصف الليل» من الاتهامات المطبقة عليه. ولإيجاد حل لأزمة السكن المستحكمة من حول مؤمن فى «سياحة البطل»؟ إن الشخصية فى «دفاع منتصف الليل» وقد تبلورت وتكونت على ما

صارت عليه ليس بالإمكان أن تتحول أو تتبدل. وهكذا يكون إصراره على المضي والمقاومة معناه مضي الشخصية في الدوران حول نفسه، بلا توقع لأي تبدل يحدث. هذا ما يجعل القصة قد وصلت إلى اكتمالها بهذا الإعلان المستमित بالمعنى في الدفاع حتى نهاية النهاية، لأن الحق أن ما من شيء جديد بالاعتبار سوف يحدث للشخصية بعد ذلك.

وهل من بصيل نور يهدي إلى حل المشكلة المتأزمة من حول مؤمن الباحث عن مجرد شقة صغيرة متواضعة يمارس فيها مجرد حاجاته الغريزية الأولية ويقود إلى الخروج منها؟ «لم يعد البطل قادرا على الوصول إلى هدفه سواء عن طريق العقل أو الإيمان أو المحبة أو حتى بمجرد الصدفة» (دراسات أدبية - ص ٣٣) بل وأصبح كفاح الشخصية - على حد قول يوسف الشاروني نفسه (ذات المرجع السابق) من أجل أوليات الحياة، ولم يعد الكفاح يتخذ «الرحلة رمزا له كما في الأوديسا أو في سياحة الحاج أو في على الزبيق أو في السندباد، بل هو تنقل - أشبه بالتخبط - في مكان محدود» وبعد أن كانت الرحلة في العالم الخارجي أصبحت رحلة داخلية في نفس الإنسان.

وبعد أن اختفت نهائيا مساعدات القوى الخارقة لإنقاذ البطل في أدب القرن العشرين، أصبحت محنة البطل أزمة مستحكمة تتأجج نيرانها في شخصيات يوسف الشاروني ذات المسحة «التعبيرية».

إدانة دون علاج

إن شخصيات يوسف الشاروني تدين مجتمعا تعيش فيه دون أن تبين الإطار الكامل أو الثابت للمجتمع الأفضل الذي تريد أن تعيش فيه، أو يجب أن تحيا بين جنباته، إنها تدين أوضاعا جائرة هي فريستها، وهي

تسحق لا دفاعا عن مبدأ بل كضحية لأوضاع اجتماعية جائرة. وتعتبر الشخصية عند يوسف الشارونى بذلك مجرد الترمومتر الذى ينبئ عن ارتفاع الحرارة، عن وجود الحمى فى جوف المجتمع دون أن تدعى علاجا لهذه الحمى ولا حتى تلطيفا لها. ولذلك فإنه على الرغم من الجذور الاجتماعية الراسخة للشخصية فى قصص الشارونى فهى ليست «شخصية دعائية».

صحيح أنها «شخصية متمردة» متمردة على القهر الاجتماعى والاقتصادى كما يبدو ذلك جليا على الأخص فى «دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل» ولكنها بصفة عامة تقف لائحة مستفسرة «لماذا أصبح من أصبح من المصدورين، وكيف انتقلت العدوى؟ وقد ألقوا هذا السؤال مرارا، فلم يحظوا بجواب، لكنهم ما ملوه «الطريق إلى المصلحة ص ١٤٦».

ويبدو أيضا أن أبطال الشارونى وإن كانت لا تعرف تغييرا يحل محل الأوضاع الوبائية المحيطة بهم، وبذلك لا يظهرون بمظهر المجاهدين العتاة، إلا أنه يكفيهم شرفا أنهم يقاومون الوباء، ويرفضون الاستسلام للمرض، إنهم إذا لم يكن بإمكانهم أن يشفوا الآخرين منه، فهم يتحاشون ما استطاعوا (وهم غير مستطيعين فى النهاية) أن يتدنسوا به، إن أقصى ما يريده البطل الشارونى هو أن يحتفظ بطهارته وعذريته فى مجتمع يأبى عليه ذلك، ولنستمع إلى البطل فى «دفاع منتصف الليل» يقول: «أنا رجل مسالم لا أصدقاء لى ولا زوج ولا أطفال، فلماذا يتعقبنى شخص أو أشخاص وأنا سائر فى هذه الزحمة الكريهة؟ وهكذا نشأت لدى رغبتى المستمرة فى الانكماش والتضاؤل، حتى أصبحت كأنى فأر فى مصيدة، عليه أن يتجه إن يمينا وإن شمالا حتى يدمى وجهه، وينهك عبثا قواه (العشاق الخمسة

ص ١٣٥ و ١٣٦) وفي «الطريق إلى المصححة أو المعتقل» تنتهى القصة بهذا
الابتسحال الشجنى : انتظرنا لكى تحمينا من الضجر والملل، ومن مخاوف
السراب والأفق، ومن شرود هذا التيه. فنحن بدونك لن نبلغ أخبار الأخ
الراقد إلى الأم القلقة فى المدينة بانتظارنا، ولن نجد ما نستريح به رأسنا من
وهج الشمس، ولا من يدلنا على المنحنى التالى فى الطريق، ولا من يحمينا
من قلق هذا الزمن وكآبته . «العشاق الخمسة - ص ١٤٧».

الطهارة المستحيلة

ومن هنا تكتسب الشخصية الشارونية قيمة أخلاقية جدية بالاعتبار؛
أنها إذا كانت لا تعرف لنفسها بعد خلاصا فى هذا العالم العدواني الدنس،
فلا أقل من أن تنكمش وتتضاءل لا تطلب جاها ولا مالا ولا صيتا بل
تمضى لتقاوم، ربما فى جهاد يائس كل صنوف القهر الخارجية، ومن هنا
نفهم ومضة القداسة التى تضىء شخصيات يوسف الشارونى من وقت
لآخر، رغم كل عيوبها وضعفها وإحباطاتها.

إن الشخصية عند يوسف الشارونى لا تعثر فى أغلب الأحيان على
هدفها، ومع ذلك فهى تواصل جهادها ضد كل الضغوط، لأنه ليس أمامها
أن تختار غير مواصلة الجهاد.

ونجد ذلك جليا فى «دفاع منتصف الليل» حيث يقول البطل الذى لا
اسم له : «وكان على ألا أستسلم وألا أسلم أبداً لمطاردى» وتنتهى القصة
بأن يعلن فى إصرار مرضى «سيلقون على التهمة تلو التهمة.. سأدافع عن
نفسى.. سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية..» ويذكرنا هذا الإصرار
بشخصية بيرانجية فى قصة يوجين يونيسكو «الخرتيت» حيث ينهى قصته
«بأنه سيقاوم.. سيقاوم الجميع».

وفى قصة «سياحة البطل» نجد مؤمنا يسعى إلى مطلب شرعى هو أن يجد مسكنا متواضعا بأجر مقدور عليه، مسكنا به يؤدى غرائزه الأولى: غرفة للنوم، وأخرى للاستقبال، ومطبخا للطعام ومرحاضا، إنه يخفق فى العثور على مطلبه وكأنه عسير للغاية. ولكنه يقول محادثا نفسه فى نهاية القصة «فلتواصل بحثك غدا وبعد غد وبعد غد، اغتتم كل فرصة وكل دقيقة، اقرأ إعلانات الجرائد جميعها، وسر بطرقات المدينة جميعها، واسأل من تعرفه وتعرف على من لا تعرفه، واجمع حولك كل من لا بيت له، فأنت بطل من أبطال هذا القرن، لأنك استطعت الحصول على وظيفة، والحصول على حب، ولا بد لك - وللآخرين - من الحصول على بيت (ص ١٦١ من العشاق الخمسة).

الذات ضد عدوانية الخارج :

والخارج فى أغلب قصص يوسف الشارونى عدوانى الطابع، وإذا كان قد بدا ذلك بوضوح فى قصته «دفاع منتصف الليل» فهو على هذا النحو أيضا فى قصته «المعذبون فى الأرض» ففى سن السادسة أصيبت البطلة «زين» بقرع خبيث ذهب بشعرها، ولم تجد محاولات الطبيب التى اتبعت معها فى إزالته؛ اكنوت بالنار ووضعت القطران فوق رأسها ولكن دون جدوى. وكلما كبرت زاد إحساسها بأنها نجسة وأن رجلا لا يآبه لها، والدان أنانيان مسرفان فى الأنانية إذا حدث أن اشتريا لحما فى يوم ما - ونادرا ما يشتريان - فإنهما يستأثران به من دون أطفالهما ما عدا أربعة. وهما لا يعطيان أطفالهما إلا ما بلى من الثياب. ولما كانت الأم مكسالا نؤوما فإن عمل البيت كله ألقى على كاهل زين. كانت تقوم فى الفجر إن شتاء وإن صيفا، وشخير أمها لا يزال يعلو وينخفض، ثم تحمل جرتها -

التي كانت صغيرة أول الأمر ثم أخذت تكبر كلما كبر جسمها وكبر تحملها
لمشاق الدنيا وهمومها - وتذهب إلى النهر. ثم لا تلبث بعد عودتها أن توقد
الموقد، وتمضي في عناء النهار.

تشقى زين وتكدح طوال اليوم في عمل البيت والخبيز وجلب الماء من
الترعة ونظافة الأولاد والذهاب إلى سوق الثلاثاء لبيع البيض ثم بعد ذلك
تهجع إلى فراش لا يقربه أحد غيرها. وتأبى ربة أن تمس أختها زين
مناديلها الحريرية.

إحساس بدنس لا يد لها فيه لكن عليها أن تكفر عنه «تكفر عن وجودها
البغيض بما تقوم به من خدمة لا تسمع عنها كلمة شكر أو تقدير بل وعليها
هي أن تشكر هذه الأسرة لمجرد تحملهم وجودها.
ولقد بكت زين كثيرا في وحدتها.

وعلى الرغم من هذا الجو العدواني من حول زين فقد ظل في أعماق
وجودها الأنشوى حلم باللذة المفقودة العارمة، أمل يائس في أن تكون
لرجل، لا يأبه لعاهتها، ولو كان رجلا على استعداد ليضم إليه أي جسد
نسائي.

وفي سبيل انتزاع حقها الطبيعي في السعادة فهي تسرق قرط أمها
الذهبي لتندأوى بشمه لدى أعرابي وفد إلى القرية ونزل بيت العمدة.
ويقتسم الأعرابي القرط مع ابن العمدة المتلاف الذي لا يأنف أن يتصل
بشحاظات المدينة وعاهراتها.

وينبت شعر زين وينمو متهدلا على كتفيها، ولكن يلصق بها ما هو
دنس أيضا ويحق عليها العقاب، فيعثر على جثتها في الترعة. «في تلك
الليلة أشبعت زين رغبة بلورتها سنواتها الإحدى والعشرون، وإذن فقد حق
عليها أن تموت. وكانت أمها قد علمت بالسر.. وانتشلت جثة زين من النيل

فى إحدى الليالى المظلمة.. ولم يكن لها كفن سوى شعر طويل منسدل فاحم.

وهكذا نرى أن تثبت الشخصية بحقها المشروع فى السعادة قد يوصلها عند يوسف الشارونى إلى حتفها. لقد حصلت زين على شعر مثلما لأختها المدللة ربعة ولغيرها من فتيات القرية، بل وفتيات الدنيا كلها، وحصلت على ما هو حق لكل امرأة، حصلت على رجل، فحق عليها الموت.

الشخصية الواقعية

بعد أن رأينا منهج يوسف الشارونى فى بناء شخصيات «العشاق الخمسة» نرى الآن منهجه فى بناء شخصيات مجموعته القصصية الثانية «رسالة إلى امرأة» ولا شك أن من يتابع قصص المجموعتين الأولى والثانية يلمح ذلك التطور الجذرى الذى مر به يوسف الشارونى فى بناء شخصياته. فهو فى «رسالة إلى امرأة» قد تخلق إلى حد بعيد عن المعالجة العصبية المتوترة للشخصية، وركن إلى المعالجة الهادئة الرصينة التى تكتفى بالملاحظة الدقيقة والمتابعة، وهكذا تبدو ملامح «الشخصية الواقعية» الراسخة فى قصص المجموعة الثانية لتحل محل «الشخصية التعبيرية» الهلامية الأثرية التى التقينا بها فى المجموعة الأولى.

أصبح يوسف الشارونى فى قصص مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة» يضع الأمور فى نصاب واقعى محسوس وحتى تلك الغربة التى كانت تنضح بها الحركات والكلمات العصبية التى ينتفض بها كثير من شخوص مجموعته الأولى «العشاق الخمسة» نراها تلتقط بواقعية فى تفاصيل الحياة اليومية كما فى قصة «قرار التعيين» حيث نقرأ هذه الفقرة:

وقد أزعجه النعى إزعاجا شديدا بالرغم من أنه ليس قريبا بل ليس صديقا لحسن، وكان جالسا ساعتها فى السيارة العامة يحاول أن يحتفى فى ياقة جاكته من لفتح البرد وهو فى طريقه إلى عمله، وقد تلفت حوله ليرى: هل هناك شخص يعرفه ليفضى إليه النبأ الفاجع؟ هل هناك من لاحظ آثار الانزعاج عليه؟ ولكن يبدو أن كل راكب كان مشغولا بهوموه واهتماماته، مما ضاعف من كآبة الأستاذ شحاته وإحساسه بالوحدة».

فهذه الشخصوص المنظوية على نفسها، لم تعد تنزف آذانهم دما، ولا تعاني عرجا إذا مشت أو قصرا فى القامة أو أية عاهة أو عيبا خلقيا غير ذلك، مما كان يضيفه يوسف الشارونى على شخصوصه فى مرحلة «العشاق الخمسة» ليعبر بالسّمات الخارجية عن الحالة النفسية أو الوجودية لتلك الشخصوص الأولى التى أطلق عليها «الشخصوص التعبيرية».

أصبحت الشخصية عند يوسف الشارونى فى مرحلتها الثانية محددة المعالم، لها وجود معين فى حيز القصة ولا تمضى متضخمة لتحتوى كل هذا الحيز. وهى تتلقى المؤثرات الخارجية، وتنكشف أبعادها نتيجة لهذه المؤثرات. فتقوم القصة فى «الرجل والمزرعة» على حادثة تقع فى حياة الشخصوصيات فيترب عليها ردود فعل مختلفة تبين معدن الشخصوصيات وجوهرها. وقد سبق أن رأينا ذلك كبداية فى قصة «سرقة بالطابق السادس» وهى من قصص المجموعة الأولى، وإن أخذت الأداة الفنية تمضى إلى الاكتمال فى قصة «الرجل والمزرعة» وسائر قصص المجموعة الثانية. فلا تتجلى الشخصية إلا من خلال الحدث الذى تلتحم به. وكلما تقدم الحدث زادت ملامح الشخصية وضوحا. بل وعندما يوغل الحدث بعيدا تضىء جوانب أخرى خفية فى الشخصية.

الشخصية ذات البعدين

ولئن كانت الشخصية الشارونية في مرحلتها الثانية «شخصية واقعية» إلا أنها أيضا «شخصية تبادلية» أو «شخصية في وضع تبادلي» فهي على الدوام «ذات بعدين».

ومن خلال «الشخصية ذات البعدين» في قصص «آخر العنقود» و«حارس المرمى» و«الرجل والمزرعة» يتوصل يوسف الشاروني إلى الربط بين عالمين متوازيين تحيا فيهما الشخصية وتنتقل بينهما. ويحدث ذلك على الأخص من خلال «مونولوج داخلي» يشير موقفا معينا ذا أهمية ذاتية خاصة وعندئذ تفتتح سريرة البطل ويستعرض حياته كلها. ففي «حارس المرمى» نجد البطل حازما يدافع عن مرماه، وكما يحمل على عاتقه مسئولية فريقه كله، انتصاره أو انهزامه، على الرغم من تفكك أعضائه وأنايتهم في اللعب، يحمل مسئولية أسرته كلها؛ فقد مات أبوه صغيرا ولم يكمل دراسته وعمل بشركة من شركات الغزل المحلية ليعود أمه وأخوته، وبذلك فهو حارس مرمى فعلا ومجازا فهو ليس مجرد لاعب يلعب مباراة رياضية بل هو في حياته كلها يصد الهجمات عن أسرته ويذود عن أمه وأخوته الصغار غوائل الفقر والحاجة، ويكفل لهم التعليم والحياة الكريمة، كما يكفل بصداته في الملعب لفريقه أن يصمد أمام الفريق الأقوى، فريق العاصمة.

وقد مكن هذا «الأسلوب المجازي» يوسف الشاروني في قصص مجموعته الثانية «رسالة إلى امرأة» أن يوسع ويعمق في بناء شخصياته. ومن خلال حلم من أحلام اليقظة المألوفة ينفذ يوسف الشاروني إلى دلق ماضى الشخصية كله على لحظة من لحظات الحاضر التي قد تكون في حد ذاتها غير ذات بال كبير، ولكنها بهذه العملية التطابقية التركيبية تصبح ذات

دلالة جديرة بأن يرويها لنا القصاص المعنى بحياة شخصياتها فى شريطها الطويل وجربانها حتى تصب فى «لحظة التنوير» هذه. فماذا يعنى فى حد ذاته حضور أسرة عبدالموجود أفندى حفلة مدرسية يشارك فيها ابنه زيادة «آخر العنقود» بعد ستة من الأولاد، البالغ من العمر ثمانى سنوات، بدور صغير فى مسرحية يؤديها التلاميذ؟ ولكن بينما يشاهد عبدالموجود أفندى العرض منتظرا بلهفة ظهور ابنه فى آخر المسرحية ليقول جملة صغيرة جدا لأبيه الأمير المسحور «ها أنا جئت يا أبى فهل تريدنى؟» تقفز إلى ذاكرته قصة حياته كلها.. كيف أنجب أولاده الستة، ثم كيف جاهد هو وزوجته الست أم محمد للتخلص من الجنين الذى جاء على غير رضائهما.. لتحاشى إنجاب الابن السادس زايد، ولكنه جاء، ثم كانت الطامة الكبرى عندما أنبأت الست أم محمد زوجها بأنها ربما كانت حاملا فى السابع.. وفكرا فيما كان يعنيه هذا من إرهاب للأسرة التى لا يحتمل رزقها ضيفا جديدا.. ثم كيف جاهد هو والست أم محمد للتخلص من الجنين بالوصفات البلدية دون جدوى إلى أن جاء.. وكيف شق هذا آخر العنقود طريقه بين أخوته.. وكيف كبر.. وأصبح تلميذا نجيبا ومن قبل طفلا تفلت من شفتيه أبرع التعليقات ويأتى بأظرف الحركات فتلتف حوله الأسرة فرحة به مسرورة.. وإذا ما ذهبت الأم إلى زيارة جارة أو حبيبة أخذته معها لتفخر به وتزهو.. إنه شريط طويل لحياة رب أسرة متواضعة الحال تشق طريقها فى الحياة وفيرة العدد قليلة الموارد.. وكل ذلك ما كان متاح له أن يتبلور ويجسد فى قصة إلا من خلال حلم اليقظة الذى عاشه عبدالموجود أفندى وهو يرى على خشبة المسرح ابنه ينطق بعبارة توازى وضعه فى الحياة، فكأن هذا السؤال ليس موجهها إلى الأمير المسحور بل إلى عبدالموجود أفندى.. الذى ما كان يريد مزيدا من الأولاد فبعث له الله بزايد ثم زيادة - آخر العنقود.

القيمة الرمزية للحظة التنوير

يختار إذن يوسف الشارونى لبناء «شخصياته ذات البعدين» لحظة فى حاضر الشخصية ليركب عليها ماضيه كله، وهكذا تعكس تلك اللحظة المختارة مغزاها على حياة الشخصية كلها، فتبدو «القيمة الرمزية» لهذه اللحظة جلية. إن بدوى أفندى فى «الرجل والمزرعة» ليس مزارعا يحرق الأرض ويسقيها، ويبذر فيها الحب، ويجلب لها أفضل المخصبات فحسب. ليست هذه مهنته بل هذا هو دوره فى الحياة أيضا. وقد تمضى الحياة بالنسبة لبعض الناس دون أن يدركوا ما هو دورهم فى الحياة حقا، وربما ما كان سيتضح لبدوى أفندى - لولا تلك الواقعة - هذا الدور الذى كتب عليه، وهو دور المزارع لحما ودما ومصيرا. تلك الواقعة هى فوات ست سنوات وثلاثة شهور على زواجه من ابنة عمه منيرة «بيضاء كاللبن، سمينة كبطة، قصيرة إلى حد ما ولاسيما بالنسبة إلى قوام زوجها الفارع الضخم دون أن تنجب منه مما دعاها إلى أن يجريا إلى الطبيب إثر الطبيب ليريا ما إذا كان العيب فى البذرة أم فى الأرض التى تتلقى البذرة.. فيكتشفان أن العيب ليس فى هذه ولا فى تلك.. إذن، ما الذى لا يجعل النبت ينبت ولا الثمرة تثمر؟ أثمة نقص فى المخصبات؟ إن العلاقة بينهما على أفضل ما يرام، ويمضى بدوى أفندى يقلب الأمر على مختلف جوانبه لا كرجل عادى بل كمزارع قبل كل شيء.. وبعد الأطباء تجيء الوصفات البلدية.. ومن بعدها الدجالون والمشعوذات.. سلوك كله ينبع من تصور الفلاح للأرض التى يجب أن تخصب، ولو كانت أرضا بورا مثل الأرض التى ورثها بدوى أفندى عن أبيه الذى جاهد فيها ووضع فيها من عرقه وجهده ما جعلها حديقة للفواكه مثمرة يانعة. وبعناد الفلاح وإصراره على أن تنبت أرضه

مهما كلف ذلك من جهد وعرق وكفاح تمضى قصة «الرجل والمزرعة» فيختار المؤلف لحظة واقع محدودة هي اللحظة التي جاء فيها المخاض للست منيرة، والزوج والطبيب جالسان في الغرفة في يوم حار من أيام الصيف ينتظران أن تعمل الطبيعة عملها ويخرج من رحم الست منيرة ذلك المخلوق الصغير الأحمر الذي يكلفها كل هذا الصراخ والأوجاع، والذي تمنى بدوى أفندى أن يرى وجهه.

الجذب والإخصاب والتلقيح، والمرأة العاقر، وبيع الأرض والتثبيت بها، والبذرة، والمخصبات، كل هذا يجعل الشخصية تعزف على مستويين: مستوى الأب الذي يتوق إلى الولد وينتظر لحظة المخاض، والفلاح الذي يتلهف إلى الزرع والثمر وينتظر لحظة الحصاد. وبين من كل ذلك الواقع والرمز، والمجاز والحقيقة.

ويكون التحدى الذي يواجهه يوسف الشارونى في هذه الحالة هو كيفية التنقل بشخصيته من دقائق حياتها في لحظة الواقع التي تنطوى على معنى وجودها كله.. وبين دقائق حياتها التي تتعدى لحظة الواقع تلك..

إن منهج بناء الشخصية إذن يقوم هنا على التنقل بين الشخصية كرمز وبين الشخصية كواقع، التنقل بين حارس المرمى في الملعب وحارس المرمى في الحياة.. والرباط بينهما شخصية واحدة لها أبعادها ومعالمها وجذورها الواقعية الراسخة سواء في لحظة التكثيف أو في وجودها المتعدى للحظة التكثيف، التنقل بين حلم اليقظة وبين اليقظة.

ميكانيكية أحيانا

وهذا التنقل يجريه الشارونى في أغلب الأحيان بسلاسة تؤكد سيطرته على مقومات شخصياته، سواء في لحظة حاضرها أو على مدى ماضيها

كله.. بحيث تتداخل لحظات الشعور بالحاضر والتيارات المناسبة إلى الماضي وتنصهر كلها في بوتقة واحدة تتلاقى عند نقطة واحدة وتمتد في شعيرات دقيقة متشعبة.. على أنه في بعض الأحيان القليلة أيضا يبدو تنقل الشخصية ميكانيكيا ومحسوبا مما يفقدها تلقائية الخلق الفني وطلاوته.. ويحدث التنقل في بعض الأحيان تبعا للتلاعب بمعنيين لكلمة واحدة.. ولنر هذا المثال من قصة حارس المرمى (ص ٣٨) «وهكذا تم لون من التعادل في حياة هذا الأسرة.. وكأنا عز على فريق العاصمة هذا التعادل».

على أن بناء «الشخصية ذات البعدين» من خلال «المونولوج الداخلي» عند يوسف الشاروني يلاحظ عليه أن جريان هذا المونولوج يتصف بتسلسل منطقي في غاية الإحكام والوطادة.. والحق أن هذا المونولوج الداخلي وإن كان لا يجري هكذا في أعماق الإنسان على المستوى الواقعي، ولكنه على المستوى الفني عند يوسف الشاروني يصرف فيه النظر عن طبيعته الواقعية ليوظف توظيفاً فنياً في إرساء دعائم الشخصية وإكمال بنائها أمامنا، وهو بناء عقلائي تماماً.. والصحيح في أمره أن المؤلف يدخل إلى الكيان الداخلي للبطل.. ليحدثنا هو أي المؤلف عما يعرفه عن البطل.. دون أن يكون البطل هو محدثنا أو راوينا.. إنه صوت المؤلف على الدوام يسمع من خلف عظام شخصه.

فالمونولوج الداخلي عند يوسف الشاروني مجرد ارتداد إلى الماضي.. ثم عرض لهذا الماضي في تسلسل تاريخي منطقي.. دون أدنى تخبط أو تداخل.. على أن الأمر سوف يصير أكثر إحكاماً فيما بعد عندما نلتقي «بالشخصية السيكلوجية» كما في قصتي «الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبدالموجود» (١٩٦٩).

المفارقة

ثم نلتقى بطريقة أخرى بينى بها يوسف الشارونى شخصياته وهى طريقة «التقابل» أو «المفارقة». نجد هذه الطريقة بجلاء فى قصته «الناس مقامات» و«حلاوة الروح» و«اللعبة»، فلكى بينى الشارونى فى «حلاوة الروح» شخصية البنت نجفة الفلاحة الشابة التى تعمل بالخدمة فى منزل بالقاهرة يعمد إلى التركيز على ملاطفات الأستاذ وجيه لزوجته روحية بالرغم من مرور ست سنوات على زواجهما وإنجابهما ثلاثة أطفال. فهما يتداعبان أمام خادمتهم نجفة بغير حرج، وإذا اختفيا فى غرفة النوم سمعتهم يتضحكان ضحكا يثير قشعريرة فى كل جزء من أجزاء بدنهما، وقد تدع ما هى فيه من عمل ثم ترفع عينيهما تطلب من الله أن يرزقها ابن الحلال. وابن الحلال هذا هو ابن عمها فتحى الذى نزح من القرية ليعمل فى مصنع للبلاط بالعاصمة ولكنهما لا يلتقيان إلا عند سفرهما فى البلد. وفى زيارتهما الأخيرة للبلد ينادى عليها فى «خشونة» أن تستيقظ ويدعوها إلى أن تقدم الشاي، وأدركت بغتة أنه يعبر بذلك عن محبته لها، فهو يريد أن تقوم لتعد له الشاي كما تعده الزوجة لزوجها وأصحابه وليست «هذه الخشونة» إلا مظهر الرجولة يريد أن يبدو بها أمامها. فلما تمنعت وتصنعت النوم «أغمضت عينيهما تنتظر ما عساه يفعل، وأحست به يقبض بوحشة على ذراعها اليسرى ويجرها فى عنف ثم يلقيها خارج المندرة، ثم فى ذات الأمسية يتقدم منها مرة أخرى مغیظا لأنها لم تكف عن البكاء على ضياع قرطها الذهبى انصياعا لأمره وانحنى ولكمها لكمة قوية انخلع لها كتفها، وهو يقول «كفى بكاء سأشترى لك آخر بدلا منه» وانقطعت بغتة عن البكاء

لدى سماعها هذه الكلمات وإن آلمتها الضربة، وانصرف هو خارج الدهليز.. وكانت تحس بألم شديد فى ذراعها اليسرى، فكشفت عن بشرتها، وإذا احمرار مشوب بزرقة حيث جذبها ولكمها فتحى بكل عنفه وقوته، فتذكرت كلماته وابتسمت.. وبينما هم يشربون الشاي كانت تفكر فى وجيه زوج سيدتها روحية. إنها لا تذكر أنها رآته يجذب أو يضرب زوجته بمثل هذه الفتوة. وظلت هذه الفكرة تشغلها حتى حين انصرف الجميع واستلقت على الحصيرة تنتظر النوم أن يقبل. ولنلاحظ هنا أيضا المقارنة بين الحصيرة وغرفة النوم. وفى اليوم الثانى عندما انتهت نجفة من إعداد الطبخ لفتحى فى بيت عمتها أصرت على الانصراف، وعندما لمح فتحى إصرارها تقدم نحوها ولكمها لكمة عنيفة فى ذراعها اليسرى نفسها وأحست نجفة أنه يستخدم مرة أخرى حقا لا يستخدمه إلا الأزواج على زوجاتهم وعاولوها الألم فصاحت فيه.. ليس لك أن تضربنى، لكنه أجابها هازئا أنا ابن عمك وأضربك كما أشاء. فأجابته بلهجة ممطوطة: ضربة فى قلبك! وكأنا ألهبته هذه الكلمات فمضى يضربها فى عنف وفى كل جزء من جسدها. وهى تحاول الإفلات من بين يديه حتى إذا وجدت مخرجاً ولت هاربة صوب الباب الخارجى ومنه إلى منزلها (رسالة ص ٩١ و ٩٢ و ٩٣)

تبين المفارقة هنا بين مداعبة ومداعبة. بين ملاطفة وجيه لزوجته، وملاطفة فتحى لنجفة. هذا الاختلاف والتقابل أفاد فى بناء شخصية نجفة خير الإفادة. وفى هذه القصة يفصح يوسف الشارونى أن الفارق بين امرأة وامرأة ليس اختلاف طبقتها الاجتماعية أو ثرائها بل هو أن تكون للمرأة رجل يحبها أو لا يكون لها. ولهذا ففى نهاية القصة عندما تعود نجفة إلى بيت سيدتها إثر انتهاء إجازتها الريفية، وتفتح لها سيدتها الباب، تجاهلت

يد سيدتها المدودة لها بالتحية، واحتضنتها وراحت تقبلها فى وجنتيها تماما كما تفعل بعض صديقات سيدتها عندما يقابلنها بعد طول غياب. وفوجئت روحية هانم بهذه الجرأة، ولم تدر لها سببا، وإن كانت لم تستطع أن تصد خادماتها وهى تعبر لها عن شوقها مثل هذا التعبير. وإذا كانت روحية هانم لم تدر سببا لهذا التصرف الذى سول لنجفة أن تقف على قدم المساواة منها.. فإن السبب كما يبين من ثنايا القصة وجزئياتها أن الاختلاف بين السيدة والخادمة قد تلاشى.. فقد طلب نجفة بدورها رجل للزواج.. فانتفى بذلك بين المرأتين سبب عدم المساواة.

الشخصية الثانوية فى علاقة التقابل

التضاد بين التافه والمأساوى

عن طريق (التضاد) ووضع نموذجين مختلفين موضع التقابل، يتسنى ليوسف الشارونى أن يستخدم العديد من التفاصيل فى بناء شخصيته الرئيسية. فلولا وجود روحية هانم فى قصة «حلاوة الروح» لما بدا لشخصية الخادم نجفة أى طابع خاص أو بعد إنسانى.. ولكن عندما يضع يوسف الشارونى شخصيتين موضع التقابل فإنه يمس الشخصية الثانوية منهما مسا خفيفا.. وينصرف إلى الشخصية الرئيسية ينحت معالمها ويسبر أعماقها من خلال ذلك التعامل.. فالشخصية الثانوية فى علاقة التقابل لا تلعب سوى دور التنبيه إلى الشخصية الرئيسية دون أن تقف منها فى البناء القصصى موقف التعادل.

مرة أخرى يعمد يوسف الشارونى إلى بناء الشخصية عن طريق التضاد فنراه فى قصة قرار التعيين يعقد مقارنة بين شخصية البطل شحاته عبد المتعال الذى رقى إلى وظيفة رئيس الأرشيف وهو فى

الخمسين من عمره، وبين مرءوسه حسن أبو الليل الشاب الذي لم يتعد الخامسة والعشرين من عمره و«اغتالته فجأة يد المنون» كما جاء في النص الذي نشرته الجريدة الصباحية. ثم يمضى التضاد «فقد كان عنده في مكتبه، وعلى هذا المقعد الذي أمامه بالذات، في مثل هذه الساعة أول أمس فقط يسأل ويتحرك وينفعل. ولا تكاد الدنيا تسعه، ذلك لأن الأستاذ شحاته قد استطاع بنفوذه، وباعتباره رئيسا لأحد أقسام الشركة، أن يلحق ذلك الشاب بوظيفة محاسب فيها، وكان المفروض أن يأتى اليوم ليتسلم عمله، ولكن بدلا من ذلك، لا حول ولا قوة إلا بالله».

وإننا لنلمح التقابلات واضحة في هذه الفقرة، فالمؤلف يعتمد في بناء الشخصية على التقابل بين وجود العجوز وبين اختفاء الشاب، بين أمس الذي كان فيه حسن أبو الليل ملء السمع والبصر، وبين اليوم الذي ظل كرسيه الذي جلس عليه شاغرا، بين نجاحه في الظفر بالتعيين في وظيفة جديدة بالشركة وهو ما يعادل بداية حياة جديدة أو ميلاد حياة جديدة وبين الموت الذي يعادل الفصل من الحياة وشفر محله فيها، بين الجهد المبذول لدخول الوظيفة، ووأد هذا المجهود وضياعه بددا. وحتى موت الفتى كان في «الفجر» مطلع النهار الجديد. إن نعى إنسان يوم تسلم عمله شيء مذهل كما يعترف الأستاذ شحاته نفسه ولكن من هذا الشيء المذهل يستمد يوسف الشاروني مقومات بناء الشخصية أيضا.

إن موت الشاب حسن أبو الليل اليوم الذي تحدد لتسلم عمله «قصة فيها طرافة التناقض التي تجعل الآخرين يستمعون إليها في انجذاب وانزعاج ولعل فيها عظة لهم، ولعل فيها أيضا لونا من ألوان التحقق لمجهود يتم عن طريق الرواية والحديث مادام لم يتم عن طريق الواقع» (١٥٤).

وتمضى القصة فيطالعنا استخدام التضاد في وجه الجدة الأسمر المكرمش

الذى بدا وهى مسجاة على فراش الموت هادئا مسترخيا على حين اغرورقت عينا والد الصغير شحاته عبد العال بالدموع (ص ١٥٥) ثم فى تصور الأب لما بعد الموت بين مصير الإنسان ومصير البهائم التى تذهب إلى العدم ويرفض الأب أن يساوى بها الإنسان الذى يمتاز فى نظره عن بقية الحيوانات ومن هذه الميزات خلود الروح. وتحتدم المعارضة بين الابن والأب لمجرد الرغبة فى المعارضة من جانب الابن فلا يقتنع بتصور الأب الذى يجده يضيف على الإنسانية ميزات أكثر مما تستحقه (ص ١٥٦) كما نجد أن أم الشاب المتوفى فى الثمانين، وهو أصغر أبنائها وأحبهم إليها، كانت تطالبه ضاحكة بأن يقتصد من أول مرتب له لكى يبنى لها قبرا. (ص ١٥٨).

ويمضى التضاد فى شخصية شحاته عبدالعال، يمضى موغلا إلى الأعماق فعلى الرغم من أن وفاة الشاب الذى سعى لتعيينه محاسبا «بشركة الدفاتر الأهلية» قد بعثت فى نفسه - كما يبدو لأول انطباع - أحاسيس بتفاهة الدنيا وعدم استحقاقها التكالب عليها (ص ١٥١)، إلا أنه يمضى طوال القصة تأكله الرغبة فى أن يخبر كل من يجلس إليه أو يتحدث معه عن نفوذه فى الشركة وكلمته المسموعة لدى أعضاء مجلس الإدارة. فقد استجابوا إلى طلبه وأصدروا قرار تعيين المرحوم بالشركة، وبغير نفوذه ما كان يتم هذا التعيين «وأنت تعلم أن العمل لم يعد سهلا هذه الأيام» إذن فعلى الرغم من مشاعر الزهد والإعراض عن الدنيا الزائلة لا يغالب شحاته عبدالعال رغبته فى أن يظهر سلطانه.. وكأنه قد حز فى نفسه أن يكون الفتى حسن أبو الليل قد مات، فلو عاش لتسلم العمل بالشركة ولكان دليلا حيا وملموسا على أن لشحاته عبدالعال مكانته فى الشركة، أما وقد طمس الموت هذا الدليل فقد ثارت فى داخله رغبة أشد فى أن يعرف البشر القانون بسطوته ونفوذه.

وتتابع المتناقضات الإنسانية.. وهى عميقة أيضا. فهذا الذى استطاع بنفوذ أن يلحق المرحوم حسن أبو الليل بوظيفة فى الشركة، يمضى فى جوف المدينة الكبيرة التى سودها الليل والبرد عائدا من سرادق العزاء إلى بيته. وتتداخل أفكاره : من يدري؟ ربما يموت الليلة فجأة ولا أحد يعلم حتى تفوح رائحة جثته، فقد تركته زوجته والأولاد فى زيارة لأهلها بالزقازيق لبضعة أيام. ولذلك - وهذا ما تنتهى به هذه القصة محبوبة الأطراف رصينة النسيج - «وقبل أن يلج المفتاح فى باب منزله، كان قد قرر أن يكتب الليلة إلى زوجته يطلب منها أن تعود مع الأولاد بمجرد وصول الخطاب» (ص ١٦٠).

وهذا التضاد اليومى بين التافه والمأساوى نجده قد تجسم أيضا فى شخصية صفاء بطة قصة «باختصار»، بل إن السؤال الذى يطرحه أخوها ويطلب إجابة عليه هو «أيهما تفضل: أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أم تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما؟ وهذا هو السؤال الذى أجابت عليه أختى، لقد فضلت أن تستمتع بكل مباهج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباهج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما «رسالة إلى امرأة ص ١٤٠» يقول الأخ الأستاذ عصفور «لقد نصحتها الأطباء ألا تتزوج وألا تنجب أطفالا إذا أرادت أن تعيش ستين أو سبعين عاما، ولكنها فضلت أن تستمتع بما تستمتع به النساء الأخريات حتى لو أدى ذلك إلى موتها فى أوج شبابها».

التضاد فى مرتبة الصراع

والتضاد الذى يعتمد عليه يوسف الشارونى فى بناء شخصياته يرقى الآن مع شخصية صفاء إلى أن يصبح «صراعا» بحق. وإذا كانت شخصية

شحاته أفندى عبدالمتعال فى قصة « قرار التعيين » تتصف بأنها شخصية أحست فى أعماقها بالخوف والرغبة من الموت الفجائى الذى نزل بالشاب حسن أبو الليل من قبل وقد ينزل به أيضا فى أى وقت، فإن شخصية صفاء المروى عنها فى قصة « باختصار » هى شخصية قد طرحت الخوف جانبا ولم تأبه بالموت لحظة، فقد قررت أن تحيا مثلما تحيا سائر الفتيات والنساء، أن تقترب من رجل، وأن يكون لها بيت تخدمه، وأن تنجب لزوجها ولدا، وذلك على الرغم من تحذيرات الأطباء - وبالأخص الدكتورة توحيدة صديقة الأسرة - من أن قلبها بسبب ما أصابها منذ طفولتها من روماتيزم القلب لا يقوى على الانفعال ولا يحتمل الإجهاد والمشاق.. وعندما التقت بطبيب أشار بإجهاضها وكانت فى الشهر الرابع حتى لا تتعرض لأخطار الولادة فرت من عيادته واطمأنت إلى الدكتور رأفت الذى عرف مبلغ تمسكها بالجنين، ومقاومتها وإصرارها، «فكان رءوفا بها حقا، وقام بعمل المستحيل من أجل الاحتفاظ بحياتها وحياة جنينها معا» (ص ١٤٨) ويمضى أخوها فى روايته عنها فيقول:

«قاومت أختى فى بطولة، وكانت روحها المعنوية - بالرغم من خطورة حالتها - مرتفعة، وكنت أعجب من إصرارها على استمرارها فى الحمل بالرغم من الموت الذى يهددها كأنما تقوم بمغامرة لا تدرى مدى ما تنطوى عليه من بطولة.

ونجد أن شخصية صفاء قد بنيت على أساس إقامة صراع بين رغبتها فى ألا تقل شيئا عن بنات جنسها الأخريات اللاتى يتزوجن ولا يحرم أزواجهن من متعة الولد، وبين بنيتها الضعيفة وعاهتها التى تهددها فى كل لحظة بالموت المحقق. وإذا كانت شخصية الأستاذ شحاته عبدالمتعال قد شيدت على أساس من التضاد بين المضحك والمأساوى، بين الخوف من

الموت والتشبث بصفائر الحياة، وإذا كانت رهبة الموت لم تولد لديه سوى إطلاق حكم يتحمس له مثل «لماذا لا نساعد الناس كلما استطعنا؟» (ص ١٥٥) فقد بنيت شخصية صفاء من مقومات بطولية بحتة، فهي لم ترهب الموت لحظة وتشبثت بأن تحيا الحياة كاملة وأن ترشف رحيقها المشروع إلى آخر قطرة، ولو كان ذلك سيرا على حافة الموت، وفي حقل بثت في أرجائه الألفام.

وقد استخدم يوسف الشارونى فى بناء شخصية صفاء هذه أيضا عينا عرفته التراجيدية اليونانية وكل تراجيدية كبيرة أيضاً، وهو «التمادى» أو تجاوز الحدود، فقد أنجبت صفاء فى المرة الأولى ولداً كان يمكن أن تقرّ به عيون والديه وترضى.

واستعادت أختى صحتها وكبر وليدها، وربما كان من المقدر لها - بالرغم من زواجها وأنها أنجبت طفلاً - أن تعيش العمر الذى يعيشه بقية الناس لولا أنها حملت مرة أخرى فقد انتكست بسبب هذا الحمل بحيث لم تستعد صحتها بعد ولادتها الثانية قط، وكانت تقول أنها تشتاق حقاً إلى وجود طفل ثان حتى يؤنس أخاه، وتتمنى أن يكون بنتاً ولكنها لم تقصد إلى هذا الحمل قصداً، بل إنه حدث بالرغم مما تقوم به وزوجها من احتياطات. وهنا يمزج المؤلف فى موت صفاء بين حتمية قدرية تتمثل فى أخطاء غير مقصودة وبين عطش لا يرتوى إلى النبع الذى يلقى فى لجته المرء حتفه.

على أن يوسف الشارونى لا يلبث أن يعود فى ختام قصته الشجنية هذه إلى ميلودرامياته فينبئنا أن الدكتوراة توحيدة التى كانت فى الثلاثين من عمرها ولم تتزوج ولم تنجب أولاداً ولم تكن مريضة، وكانت تدعى أن الزواج يعطلها عن رسالتها فى خدمة المرضى والتى تسببت بتدخلها ونصائحها فى عدم تمام زواج صفاء الأول - الدكتوراة توحيدة هذه ماتت

قبل موت صفاء بأسبوعين، لقد ماتت فجأة، هكذا بلا سبب.. «ولكن أليست الحياة هكذا؟ ألا تضيء في كثير من الأحيان على شخصياتها شاءت أو أبت هذا الطابع الميلودرامي الذي استخدمه يوسف الشاروني، بحذر وفنية على أى حال؟!

تجاوز الميلودراما

والواقع أن يوسف الشاروني يبدو مغرما بهذه «التقابلات» كما يبين على الأخص فى قصته «نشرة الأخبار» ويكفى تدليلا على هذا أن ننقل عنها هذه الفقرة «وتلاشت إذاعة العرس وإذاعة التأبين، أما صاحبة المقلب فهرولت مع أم خليل تستطلع جلبة الأمر وسط الغبار الذى زاد عتمة الليل كثافة. فنسيت - فيما نسيت - مذياعها مفتوحا ما يزال يذيع بصوته المرتفع نشرة الأخبار ويقول إن رئيس وزراء الهند أعلن أننا انتقلنا من العصر الحجري إلى عصر الكواكب والفضاء.. وأصبح لحارتنا فى دقائق - وفى الساعة الثامنة والدقيقة السادسة والثلاثين على وجه التحديد - أهمية كبيرة، فقد انقلب مائتا مهنئ - على الأقل - على خمسين مؤبنا. وربما تجاوزت جثنا الراقصة والشيخ المقرئ. وهذا - فى حد ذاته - خبر عظيم لصحف الصباح من شأنه أن يجعل لحارتنا شهرة ما كانت تحلم بها» (رسالة إلى امرأة - ص ١٣٣).

ففى ذات المساء وفى ذات الساعة وفى ذات البيت الذى يتألف من طابقين يجرى على السطح حفل قران وفى الطابق السفلى تقيم جمعية الأسرار الإلهية حفل تأبين لرئيسها السابق، وبينما جلس المقرئ أمام مكبر يقرأ ما تيسر من آى الذكر الحكيم تلعلع من مكبر للصوت الأغاني والمونولوجات وقد استحال سطح المنزل إلى شعلة مزينة بالأنوار الملونة.

بينما فى مقلّى قربة ىمضى المذىاع فى نشرة الأخبار لىذىع عن عالم مواكب
أىضا ىحدث فى ذات اللحظة ولكن لا شأن له لا بالأحزان الفردية أو
بالأفراح الفردية أىضا، إنه ىذىع خبر نجاح الإنسان فى إطلاق الأقمار
الصناعية التى تدور حول الأرض.

والطابق السفلى هو الموت لأنه قريب من الأرض والتراب، والعلوى أو
السطح هو الفرّح والبهجة والحياة والوعد بالإنسال وتجدد الحياة. ولكن
عندما تتقدم بنا أحداث القصة نجد أن البيت القديم سىنوء بما حمّله من
المدعوىين فى تصدع.. وىهوى أهل العرس إلى أسفل وقد انهمرت عليهم
الأنقاض.. وىساوون بالأرض والمعزىن والتراب.

فى ذات اللحظة إذن نلتقى فى «نشرة الأخبار» بالتناقضات الآتية: الحياة
والموت، عالم التفاصيل اليومية المعادة، وعالم الفضاء الحافل بالأسرار،
العصر الحجرى وعصر الكواكب الحارة الخاملة التى لا ىكثرث أحد
بأخبارها، والأنباء المثيرة التى ستقفز بها إلى صفحات الجرائد، الذين
اختفوا تحت الأنقاض وأقاربهم والمتطفلون ومحبو الاستطلاع بالإضافة إلى
رجال البولس والإسعاف والإطفاء والتنظىم.

ولولا براعة خاصة فى نسج التفاصيل الواقعية الأربية وسرعة فى تبديد
الإحساس بالآلية التى ىولدها الاعتماد على هذه المتناقضات لتردى عمل
ىوسف الشارونى الذى قام فىه بناء الشخصية على التقابلات فى المىلودراما.
ومن خلال التقابل والتضاد ىبنى ىوسف الشارونى أىضا شخصية
محمود زعتر فى قصته «مع فائق الاحترام» فهناك التضاد بىن الرئيس
الشاب الذى ىملك أن يأمر وىوجه اللوم، بل وىتصىد الأخطاء وىبن
الرؤوس العجوز صاحب الخدمة الطويلة والخبرة بكتابة الخطابات المصلحية
لقدم عهده بالعمل فى الإدارة وفى تدبىج المراسلات الصادرة من الدواوىن

الحكومية، والذي مع ذلك لا يملك أن يرفع صوته معارضا رئيسه.
إن التناقض بين الصلاحية والقدرة. هو الذى أعطى الشارونى مقومات
بناء شخصية محمود زعتر. كما أن ثمة جانبا آخر من التضاد فى بناء هذه
الشخصية هو تهديدها المستمر بالاستقالة وعدم إقدامها على تقديمها أبدا.

الشخصية السيكولوجية

التخريب الداخلى للشخصية بسبب ندم على خطيئة

إن السؤال الذى يطرح نفسه علينا عندما نقرأ أولى قصص مجموعة
يوسف الشارونى الثالثة وهى «الزحام» هو: هل تعتبر شخصية فتحي
عبدالرسول من زمرة الشخصيات «التعبيرية» التى تضمنتها المجموعة الأولى
«العشاق الخمسة» فى قصصها «دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل»
و«الطريق إلى المصحة» أم هى من زمرة الشخصيات «الواقعية» المبنية على
دقة الملاحظة اليومية - وإن كانت ذات بعدين - التى تضمنتها المجموعة
الثانية «رسالة إلى امرأة»؟ أم أن فتحي عبدالرسول يومئ إلى نهج جديد فى
بناء الشخصية عند يوسف الشارونى؟

والحق أن فتحي عبدالرسول فيه الكثير من مقومات الشخصية التعبيرية
التي رأيناها فى مجموعة الشارونى الأولى، فيها على الأخص ذلك الاتهام،
وذلك الإقلاق المزعج، وتتردد بين جنباتها الصرخة المدوية، وتلك المقاومة
والإصرار على البقاء رغم التفتت والضياح «مدد يا قطب، يا مغيث، مدد
ياحى يا قيوم» تماما مثلما ينهى بطل «دفاع منتصف الليل» مونولوجه
الكيشوتى بقوله «ولكنى سأدافع عن نفسى حتى نهاية النهاية».

وفى شخصية فتحي عبدالرسول الكثير أيضا من مقومات بناء الشخصية

الواقعية التى رأيناها فى مجموعة الشارونى الثانية، وعلى الأخص «الرجل والمزرعة» فنجد الاعتماد على بناء الشخصية من خلال الملاحظة الدقيقة ، والصياغة المتزنة الصارمة على الرغم من نوعية تلك الشخصية على ما سنرى، والتقصى عن العلة لكل شاردة وواردة فى مواقف الشخصية وسلوكها، ووجود الاهتمام بالسبب المنطقى لكل شىء... حتى الأحلام ورؤى اليقظة التى تقفز فى مخيلة الشخصية لها جذور دفيئة من ماضيها.

ولكن إذا كان فى شخصية فتحى عبدالرسول جانب تعبيرى محقق وجانب واقعى مؤكد أيضا إلا أن يوسف الشارونى يلتقط بها خطا سابقا له وإن بدا واهيا من قبل وينمى هذا الخيط فى فتحى عبدالرسول حتى تبدو لنا الشخصية المخربة من الداخل بسبب ندم على خطيئة تأكل وجدانها وتنهشه.. وإذا كانت الخطيئة معدومة بل يحرص على السخرية منها بعدم وجودها فى الشخصية التعبيرية كما بدت فى «دفاع منتصف الليل» و«الطريق إلى المصحة» وغيرهما إلا أن الأمر فى «الزحام» يبدو مختلفا وجديدا فى البناء الفنى لشخصيات يوسف الشارونى ، فسقطة البطل السابقة مؤكدة فى هذا العمل. فهذا المخلوق الرائع فنيا.. فتحى عبدالرسول، بكل جمال دقائقه وتفصيله وبكل حلاوة الكلمات التى يستعملها المؤلف فى تنغيمة وزخرفته هو شخصية تعذبها خطيئة مرتكبة، واضحة لها كالشمس، مدوية فى أعماقها كالطبل، مصرة على مطاردتها مثل إيرنيات العذاب فى الميثولوجيا اليونانية القديمة. إنها شخصية معذبة الضمير. وعلى بينة بما ارتكبت.. وإن كان المؤلف - استخدما لأسلوب التراجيك فارسا - يعمد إلى تميع المسئولية وإلقاء اللوم عما حدث - ولو نسبيا - على الزحام الذى يخنق الأنفاس ويضغط الأجسام بعضها ببعض فيسبب ما يسميه الأخلاقيون بالخطأ، وما يولد فى النفوس الرقيقة الشاعرة

بالأخص من تأنيب الضمير.

وليست هذه هي القصة الأولى التى يبنى فيها يوسف الشارونى شخصياته فى صعودها ثم انحدارها وترديها فى الهاوية على ارتكاب إثم تندم عليه وتدفع ثمنه من راحة بالها أو توازنها أو حياتها، متتبعا الشخصية فى مساراتها النفسية على الأخص انعكاسا لما اقدمت عليه من خطأ واضح. لقد رأينا ذلك من قبل فى قصة «هذيان» (وهى من قصص «العشاق الخمسة») وهى - كما يبين من عنوانها - هلوسات شاب قتل خطيبته، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة، ولم يعد لهما سوى الجسد منهلا للمعرفة، وفى قصة «جسد من طين» التى تليها فى مجموعة «العشاق الخمسة» فهى تحكى عن الفتاة ليزا التى كانت تخطو إلى الثامنة والعشرين من عمرها ويضعف أملها فى الزوا. فرغم أن لها جسدا لونا جميلا مغريا إلا أن وجهها المجدور كان يقف عقبة أمام كل من يتقدم لخطبتها. وقد كانت فتاة متدينة تقرأ فى الإنجيل كثيرا عن الحياة وكيف أنها واد للشقاء والدموع، وكيف أن للجسد مطالب وللروح مطالب تناقضها، وأنها يجب أن تنتصر فى هذه المعركة مهما تألما، أن نقضى على شهوات البدن ورغائبه ونسمو بالروح ونطهرها. ولكنها منذ أن تنبعت إلى أن ثمة طالبا سكن غرفة مقابلة وأصبح متنبها إلى وجودها من نافذته المظلة على غرفتها حتى زاد اهتمامها بجسدها. ويحدث أن يفوز بها الجار الشاب، وتستسلم له دون أن تستمتع تماما بجموح الجسد، فلازال صوت الضمير يهمس فى أذنيها بأن الذى يضم جسدها لم يكن إنسانا بل روحا خبيثة. وأنها أمام شيطان متجسد.

وقد عاد ضميرها الذى أرقده حين ثار جسدها يسحقها ولا يكاد يرحمها. «ثم المجتمع - ماذا لو حملت جنينا؟ ماذا لو عرف أهلها

وصديقاتها، ووجدت نفسها تتحطم، وما عماد لها القدرة على أن تحلق من جديد.. بل أصبحت كطائر قص جناحاه.. وأزعجتها هذه الفكرة المخيفة وأن الشيطان قد أفلح في إغرائها فتلوثت روحها الطاهرة كما تلوث جسدها البض الدافئ» (ص ١٧٥ العشاق الخمسة).

وإذا كان ذلك تصور ليزا للخطيئة فإن تصور الشاب الصغير لها كان جد مختلف، فلم يحس بمعاناة لما فعل «لقد كانت ثمة معركة صغيرة قضيت عليها، لكنها لم تكن بين مطالب جسد ومطالب روح، بل بين مطلبى أنا ومطلب المجتمع، ولقد رأيت مطالب المجتمع قاسية ظالمة ومطالبى أنا عادلة لذيذة فانتتهت المعركة».

وحدث أن تغيب الشاب عن غرفته بعض الوقت، فانتابت ليزا الهواجس والظنون «وأخذت تنبعث فى نفسها كل ما سمعته فى طفولتها من أساطير وقصص عن شياطين أفلحوا فى إغراء عذارى من أمثالها. فمضت تبكى وقد أمست على يقين أن الشيطان أصبح له الآن حق فى أن يشاركها غرفتها» ولما ظلت نافذة جاراها الشاب مغلفة ثقل إحساسها بالخطيئة التى ترزح تحتها. فألقت قبيل الفجر بنفسها متحرة.

وإذ يقول الشاب معلقا على ما سمع بحدوثه بعد عودته «ما أسخف المعركة التى تنتهى فى نفس إنسان بمثل تلك النهاية» فلعل هذا هو رأى المؤلف ذاته فى شخصيته، ولكن ليزا ستقوده بعد العديد من السنوات إلى بناء شخصيات معذبة مطاردة بجرمها أكثر كمالاتها ونضجها.

الشعور بالإثم المورق

على أننا فى ذات هذا الطريق نجد يوسف الشارونى يزيد من إجادته لرسم الشخصية المورقة بإثمها فنلتقى فى قصة «المعدم الثامن» بالبطل يضع

نفسه محل غيره.. ويتصور أن مصيرهما واحد لمجرد أنهما اتفقا في ارتكاب إثم من نوع واحد. فمحبجوب يعمل حاجبا في محكمة الجنايات منذ خمس سنوات يرى فيها المجتمع يفرز اللصوص والقتلة والعاهرات والمدمنين ويسمع الأحكام التي تصدرها هيئة القضاء على هؤلاء دون أن يعنى الحكم بالنسبة له سوى بضع كلمات خاوية، إلى أن سمع بالأمس المحكمة تنطق بالإعدام لسابع مرة هذا العام، وقد زلزل هذا الحكم كيان محجوب فقد نبهه فجأة إلى أنه من الممكن أن يكون هو «المعدم الثامن» لأن المعدم السابع قتل زوج عشيقته عندما فاجأه بضاجعها فطمعه عدة طعنات أردته قتيلا، وهو - أى محجوب - بدوره يتسلل عبر الأزقة للقاء حسنية فى غرفتها خفية عن أبيها، وماذا لو ضبطه هذا الكهل المعجوز الذى يرتق الأحذية القديمة؟ أثار فيه ذلك إحساسا برطوبة الحارة وقذارتها والوحل المتراكم فيها ومجموعات الذباب المزدحم على أنوف أطفالها وعيونهم وأفواههم، وبالاشمئزاز والحقارة والضعفة والكراهية ثم الحرمان، الحرمان الضخم المخيف الذى يدفع إلى كل جريمة وإلى كل جنون. وعاد محجوب إلى بيته بحارة الزرايب يصب الماء على بيوت النمل فى «الحوش» ويتأمل محاولاته للخلاص، ويجد لذة غريبة مرهفة فى أن يسد عليه كل منافذ الخلاص. (ص ٨١ من «العشاق الخمسة»).

ولئن كانت شخصية محجوب فى بنائها ومسارها أكثر نضجا من شخصية ليزا إلا أن اكتمال هذا النوع من الشخصية لن يتأتى ليوسف الشارونى إلا فى قصتيه «الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبد الموجود» التى نعرف أن لها صياغتين متتابعتين الأولى فى مجموعة «الزحام» والأخرى فى «الخوف والشجاعة» الصادرة عن «كتابات معاصرة».

وإذ وصلنا الآن إلى أولى قصص مجموعة يوسف الشارونى الثالثة

وهى «الزحام» فإننا نقف وقفة متأنية أمام شخصية «فتحى عبدالرسول» لتبين الإضافة التى أتت بها إلى منهج يوسف الشارونى فى بناء الشخصية. إنها كما قلنا شخصية يعذبها ارتكابها جرم يثقل ضميرها، ولئن كان يوسف الشارونى فى الشخصيتين الشبيهتين السابقتين ليزا ومحجوب قد عمد إلى السرد عن طريق رواية يحكى عن معاناة كل من هاتين الشخصيتين، إلا أنه قد لجأ فى بناء شخصية فتحى عبدالرسول إلى ما هو أكثر ملاءمة لنوعية هذه الشخصية وهو المنولوج الداخلى. فليس أقدر على تعرف أعماق المعاناة وتفصيلها من صاحب المعاناة نفسه. ولهذا نجد فتحى عبدالرسول يسترسل أمامنا فى مونولوج داخلى. يتنقل فيه دون تقييد بأطر الزمان والمكان التى تقف فى أسلوب الرواية حائلا دون بلوغ الشخصية قمة ثرائها وامتلائها.

وليست هذه هى المرة الأولى على أى حال التى يلجأ فيها يوسف الشارونى إلى أسلوب المونولوج الداخلى، فقد رأينا مبكرا فى قصة «هذيان» و«الطريق» ولئن كانت بعض شخصيات الشارونى تجد كمالها فى الحلم، حيث ينفس العقل الباطن عن مكنونة ويسكب مخزونه من الرؤى، إلا أنه أحيانا أخرى أيضا ينحسر كل شئ فى قصص يوسف الشارونى ليترك للعقل الباطن أن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الأجزاء، المتداخل الخيوط إلى حد التعقيد كما فى قصة «هذيان» وإذا كانت القصة المذكورة يطفو فيها الباطن على الخارج ففى قصة أخرى مثل «الطريق» يتعانق الداخل والخارج على قدم المساواة ويتناوبان فى رسم خطوط القصة ودفعها إلى الأمام.

ولكن فى قصة «الزحام» يصل الصوت الداخلى إلى كماله متوازنا مع الخارج مما يحقق لشخصية فتحى عبدالرسول صفة لم تتحقق من قبل

لشخصية من شخصيات يوسف الشارونى، ألا وهى الوضاعة التى ليس بلوغها متحققا إلا من خلال التمرس الطويل فى مضمار بناء الشخصية القصصية.

ما هو الجرم الذى ارتكبه فتحى عبدالرسول وأرق وجدانه ودفع به إلى هذا المونولوج الداخلى الطلى؟

قد يخيل لمن يقرأ قصة « الزحام » لأول وهلة أن تلك البدانة التى يعانى منها فتحى عبدالرسول والتى جعلته يحس بأنه منضغط فى هذه المدينة التى يأخذ فيها الزحام بتلابيبه ويضيق عليه الخناق فى البيت حيث يقطن غرفة سفلية مع أسرته عديدة الأفراد أو فى الأوتوبيس حيث عمل محصلا بعد أن طرده أبوه من محل البقالة أو فى المدرسة حيث لم يوجد له محل - هذه البدانة هى محور القصة، ولكن من يتمعن فى قراءتها يجد أن يوسف الشارونى - جريا على ميله المتكرر إلى أن يكون المجتمع أيضا مسئولا عن كل ما يقع من أحداث وما يرتكب من زلات (أو على الأقل هو لا يخليه تماما من المسئولية) يدخل فى نسيج شخوصه المجتمع بوجوده الضاغط على فتحى عبدالرسول الذى يهرب الزحام من صغره ويعانى منه أشد العناء فى هذه المدينة الأخطبوطية، وأصبح خجل فتحى عبدالرسول من سمته خجلا من فعلته الدنسة، وإذ ينظر إلى جسده متقرزا يكون ذلك انعكاسا لتقرز آخر أعمق وأشد تشبثا بوجدانه «عدت أجر سميتى خجلا منها.. ثدياى كئيبى امرأة، كضرعى بقرة حلوب.. لحم بطنى كله ثنيات، أليتاى متهدلتان، وثمة عرق لزج هلامى ينضح مستلكتا من كل ثنية ترهل» (ص ١٠ من الزحام) وهو يبحث بلا جدوى عن الطهارة من الإثم ويستعيد صورا بعيدة من طفولته قبل أن ينزح من الريف إلى المدينة «أريد أن أشم رائحة الخضرة، أن أتففس ضوء القمر ينتشر على حقول غطتها عيدان الأذرة. لم أعد أشم إلا

رائحة العرق والأنفاس.. فى الليل يختنق ضوء القمر تحت زحمة البيوت..
إذن فقد أصبحت بدانتة ورائحة العرق المتبعثة من جسده معادلا نفسيا
لدنسه. وتنفذ إلى أنفه رائحة عرقه الذى يغمر جسده كرائحة الخل التى
تذكره على أى حال برائحة أبيه فى مرضه الأخير.

إذن ما هو محور القصة؟ ما هو النبع الذى تفجرت منه؟ كانت علاقة
فتحى عبدالرسول بوالده علاقة إعجاب وتهيب أكثر مما هى علاقة محبة
(ص ١٠ من مجموعة «الزحام») «كان أبى يشترك فى حلقات الشيخ
شعرانى، فيهتز ببدانته المفرطة يمينا وشمالا وأنا أرقبه فى فرح ورهبة محاولا
أن أقلده. كانوا يرشحونه لخلافة «الشيخ الشعرانى. كان محبوبا من الجميع،
يقبلون يديه فى إجلال» وعندما نزع أبوه من الريف باحثا عن لقمة العيش
فى المدينة كان فتحى فى سنى مراقبته. تمكن والده - ولعلها كرامة من
كراماته - أن يخلق لنفسه عملا وأن يجد لأسرته سكنا. افتتح محلا صغيرا
للبقالة.

«كنت أعجب بشجاعته وأتهيب لقسوته. كان قد هجر زعاماته الدينية،
فبقالته تأكل وقته صباح مساء. أحيانا كان يضبطنى أقرأ أو أكتب أغنية
فيسخر منى قائلا: لماذا لم تفلح فى المدارس إذن؟

لماذا لا تأكل عيشك كما يأكله أهلك؟» (ص ١٠ و ١١ من مجموعة
«الزحام») ها هى خيوط العلاقة بين الأب والابن. والابن أيضا لم يستطع
أن يكمل دراسته بعد الإعدادية لضعف مجموعته، وأصبح عبئا على الأب
الذى بحث له عن مكان، وأخيرا ألحقه بالعمل فى بقالته و«فى محل البقالة
رفع أبى السكين بهم بضربى: ماذا تفعل يا ابن الكلب، ماتزال تؤلف أغانى
الغرام، هل هذه آخر تربيتى، أردتك أن تكون شيخ طريقة، فلا تصبح إلا
شيخ فساد..» (ص ١١).

التصاق الأجسام بالأجسام

ثم تموت والددة فتحى عبدالرسول فيتزوج أبوه الذى يبلغ الخمسين من عمره فتاة فى العشرين وتحتل عواطف فى الفراش مكان أمه.

«فى الليل، عندما تجمعنا غرفتنا، بعد أن تخفت الأضواء فى الغرف المجاورة، وتخفت معها حدة الصيحات حتى تتحول إلى ما يشبه الهمسات بدأت أتنبه إلى أمور جديدة. كنت أسمع - وأنا بين اليقظة والنوم - حركات وأصواتا مريبة حيث يستلقى أبى وعروسه، أخذت أتنبه شيئا فشيئا إلى ما يحدث فى عالمهما وأنا أستقبله بمزيج من حب الاستطلاع والاشمئزاز واللذة. فى الصيف فضلت النوم خارج الغرفة، فى الردهة التى تطل عليها بقية الغرف. فى الشتاء لم أحتمل البرد، عندما اكتمل العام ولدت عواطف طفلها الأول. (ص ١١ من الزحام).

من هذه الفقرة يبين الدور المساعد الذى قام به الزحام فى تردى فتحى عبدالرسول فى الخطيئة. فتكدس الأجساد والتصاقها فى غرفة واحدة قد أثار فى نفس الصبى الدوافع الأولى. وهو قد قاومها فى الصيف فتغلب عليها ولكن برد الشتاء قد ألقى به من جديد فى براثن الزحام.

ثم يأتى عمله الذى لم يجد لنفسه غيره بعد أن لفظه أبوه بل التحقق به بأعجوبة، وهو عمل محصل فى الأتوبيسات المكتظة بالركاب.. فيلقى به من جديد فى قبضة الزحام الذى يصهر حواسه وبقايا مقاومته وصموده.. فهو يعود إلى البيت فى ليلة وفاة أبيه بعد أن دفنوه. ونظرات الرعب فى عينيه لا تمحى من عينى فتحى، فقد مرض الأب مرضا وصل إلى القلب وجعل أحشائه تتمزق كلما هزه السعال والتقيؤ. يعود الابن إلى البيت بعد أن انفض مجلس المعزين والمعزيات، كانت عواطف ماتزال تبكى.

«أدركت أنني ورثت أبي حقاً، الأفواه الصغيرة التي تركها لي، دكانه وعواطف أيضاً، وحاولت أن أسكتها. أن أعزّيها وأنا في حاجة إلى من يعزّيني، ثياب الحداد السوداء كشفت عن بياض بشرتها، لم أتنبه من قبل إلى بياض بشرتها على هذا النحو الناصع ولا إلى نعومتها الحريرية. وفي الليلة التالية لموت أبي اكتشفت أن أنفها جميل.. أنفها دقيق أشاع الحلاوة فيما حوله، في شفّتها، في ذقنها، في عينيها حتى تمنيت.. أن أقبل فقط طرف أنفها.. في ليلة الأربعاء اكتشفت صوتها.. فيه بحة كأنها رغبة، ليلتها لم أتم بعيداً عنها، بل نمت تحت سريرها مباشرة. كان هذا في أول الليل. غير أنه حدث في منتصفه أن وجدت نفسي أرقد حيث أبي كان يرقد.. كنا مجنونين رغبة».

الحق أن فتحى عبدالرسول حاول المقاومة والإفلات أول الأمر فقد تعمد في الليالي التالية لموت أبيه ألا يعود مبكراً، ألا يعود إلا بعد أن تكون عواطف قد نامت. طلب أن تكون نوبته ليلية. كان يفضل هذه النوبات حيث يخف الزحام قليلاً. ولكن مجرد التواجد في غرفة واحدة إلى جانب الجسد الأنثوي الفتى كان بمثابة وضع الكبريت إلى جوار الوقود. فهناك الجسد الراقد في سرير الأب يتنفس في هدوء وقد تعرى جزء منه أكثر بياضاً ونعومة مما اكتشفه فتحى عبدالرسول أمس، إنه يقترب ليغطيه في حنان وهو يحس الدفء يشع منه (ص ١٦ من مجموعة الزحام).

تردى فتحى عبدالرسول العاشق إذن في المحرم المحظور، وضاجع أرملة الأب الشابة ولم يكد يمضي على دفنه أربعون يوماً. وهذا الشاب العاشق البدين من طينة مرهفة الحس، وليس أدل على ذلك من أنه يقرض الشعر ويكتب الأغاني ينفث فيها عواطفه المشبوبة وحرمانه الذي طال، وليس من أولئك الذين لا يزلزلهم الإقدام على الإثم، وإن كانت نفسيته لا تفصح في

أية لحظة من لحظات القصة عن تصويره ما هو الحرام، وإنما كل ما بدا عليه أنه يتعذب من أنه أخذ ما ليس له حق فيه، بل إنه يجور على حق الميت، ومما يزيد من وطأة الأمر على أعصابه أن هذا الميت هو أبوه الذي كان منذ أيام يرهبه ويجله. وتأخذ أعراض التصدع الداخلى تتبدى على شخصية فتحي عبدالرسول، فها هو أبوه يظهر له فى أحلام نومه وأحلام يقظته شاهرا سيفه وحوافر حصانه تطؤه وسيفه يضربه وأفراد الموكب كله الذى يتبع الأب يتدافعون ويدوسون فتحي عبدالرسول وهو يصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ فمه بالتراب الذى دفن فيه الأب.. وفى داخل ركبة فتحي عبدالرسول شعور حاد بأثار ضربة من سيف أبيه الذى كان يعانى فى أخرياته من أوجاع فى المفاصل. قاومها ليذهب إلى محل البقالة ردا على نصيحة ابنه بأن عليه أن يلزم الراحة فى الفراش فصرخ فيه الأب الجبار بأنه يريد أن يرثه حقا.. هنا إذن الجانى وهو الابن بطارده شبح المجنى عليه، ويجسم الضمير المעذب وجود ذلك الشيخ الذى يطعنه بسيفه طعنات هى لقاء ما طعنه هو فى عرضه. ويتردد فى أسمع الابن مؤلف الأغانى فى مرة أخرى صوت الأب الذى مضى يتبدى له قائلا «آه يا جبار يا قاسى، أنا أبوك يا ناسى» كان الأب لا يعود إلا فى الفجر أولا ثم تعددت زيارته فى كل وقت بعد ذلك وقد أوغل الابن فى غيه الذى تزايد ثقله على ضميره.

ولقد استفحلت الأزمة عندما بدأ ابن شريكته فى الدنس يتنبه إليهما، فهم جميعا فى الغرفة، ويطل علينا الزحام هنا مرة أخرى كعامل لمضاعفة الأزمة وتصعيدها. بدأ سعيد يصحو فى الليل كأنما يريد أن يشرب أو يتبول، وينظر نحوهما. وفتحي عبدالرسول يعرف ماذا يريد هذا الصبى، فقد كان هو أيضا ينام على الأرض فى ذات الغرفة عندما كان أبوه يضاجع عروسه التى هى عشيقته الآن.

ثقلت وطأة الجرم على قلب فتحى عبدالرسول. صفع سعيدا على وجهه، صرخت أمه. استيقظ الجيران، وهم على الدوام يتدخلون ويدسون أنوفهم، عواطف تصرخ: أبعدوا عنى المجنون، أبعدوا عنى المجنون.

وفى زحام الأتوبيس حيث يعمل فتحى عبدالرسول عاودته نوبات الكآبة والتهيب، حتى فقد كل رغبة فى الحياة ولم يعد يحتفظ إلا بالقليل الضرورى لاستمرارها. فقد شهيته للطعام، فقد أخذت سمته تتبدى له دنسا، وأصبحت ضرورة مرضية لديه أن يتخلص منها فى شكل فقدان للشهية الذى يصاحب الإرهاق النفسى.

ثم يجدر أن نلاحظ أن عواطف ما تلبث أن تحاول فى زحمة أولاد إخوته لأبيه أن تستغفله وتأكل نصيبه من إيراد محل البقالة الذى تركه لهم أبوه وإذا ما سألها عن نصيبه هذا تقول له «نصيبك يأكله أخوتك» فيثور ويفقد صوابه قائلا لها «أنفك نصيبى» وهذا يذكرنا من بعيد بمرض المصور الفنان فان جوخ الذى جدد أذنه ليقدمها لعاهرة لم ينقدها أجراها فقالت له ساخرة «إذن أذنك هذه سوف تكون من نصيبى».

إن وجه أبيه يؤرقه ويتدخل ليطالب بالقصاص عما ارتكب فى حقه. وحالة فتحى عبدالرسول تتزايد سوءا، يساعد على ذلك إرهاقه فى عمله الذى لا يتلاءم وبدانته الجثمانية فيعانى من ضغط الزحام فى الأتوبيس، كما لا يتلاءم مع مزاجه الشاعرى المرهف، وهو مؤلف أغانى الحب والغرام التى لا تلقى التفاتا إليها فى الإذاعة إلى حيث يرسل بها، مما يجعله يشعر بالاحباط الذى يرتد على بدانته فيحملها وزر ما آلت إليه حاله. لقد مضى فتحى عبدالرسول يفقد شهيته للطعام والنوم، كما مضى يفقد عواطفه نحو عواطف بل وقدرته على تأليف الأغانى وتلك كلها عوارض مرضه النفسى الذى ينهش كيانه الداخلى، ويقوده خطوة خطوة إلى الجنون «أريد أن

أقضم أنفها، وجه أبى يقف بينى وبينه. هجمت عليها، التفت أصابعى بشعرها، التصقت به، تشبثت به. حاولت أن أرفع وجهها لأقضم أنفها، فوجئت بطعم الدم. لسانى يلعقه. لمحت - من خلال المعركة - أنفها الجريح، غير أنى لم أفلح فى انتزاع قطعة منه، ولا حتى مجرد قطعة صغيرة صغيرة، خمشت وجهى بأظافرها وهى تولول. وضربت رأسها فى حائط الدكان. تجمع الناس ثم تزاحموا كما يتزاحمون فى الأتوبيس، ضغطونى بينهم. قلت لهم أنها لا تريد أن تدفع ثمن تذكرتها، يجب أن تنزل فى المحطة التالية. أين تذاكركم؟ أنا أعرفكم، كلكم تحتمون فى الزحمة حتى لا تدفعوا. لكنى أميز جيداً بين الوجه الذى دفع والقفا الذى لم يدفع. (ص ٢٠ من مجموعة الزحام).

محصل شاعر وعاشق ومجنون

هذه شخصية فتحي عبدالرسول محصل وشاعر وعاشق ومجنون. وهى شخصية ذات ضمير يعذبه إثم مرتكب فانطلق فى مونولوج داخلى على غاية من القوة، والحلاوة أيضاً وذلك راجع إلى الصفة الإضافية التى أضافها المؤلف لهذه الشخصية وهى شخصية الشاعر مرهف الحس القادر على أن يطعم شكواه الأسيانة بكثير من الجزئيات العذبة.

وعندما نصل إلى شخصية موجود عبدالوجود فى قصة «لمحات من حياة موجود عبدالوجود» ذات الصياغتين فإننا نكتشف الكثير مما يلقي المزيد من الضوء على بناء الشخصية عند يوسف الشارونى.

فهذه الشخصية من أبناء عمومة شخصية «دفاع منتصف الليل»، والاثنتان يربطهما رباط واحد هو «الخوف» والإحساس بالمطاردة، والاثنتان تشعران شعوراً دفيناً بأن أصبح الاتهام موجه إليهما فيعمدان إلى محاولة

الإفلات من التهمة بشتى الوسائل، وإذا كان الأمر كذلك فقد بدت أوجه شبه عديدة في البناء الفني لكل منهما، ولكنهما مع ذلك يختلفان في النهاية اختلافا جذريا أيضا، لأن إحداهما «شخصية تعبيرية»، بينما الأخرى شخصية سيكلوجية أو نفسية» هي تعبيرية في «دفاع منتصف الليل» وهي نفسية في «لمحات من حياة موجود عبدالموجود».

وإذا نتقصى الفوارق بين هاتين الشخصيتين التعبيرية والنفسانية فإننا نتكشف تطورا جديداً بالاعتبار في بناء الشخصية عند يوسف الشاروني كما يتأكد لنا ما سبق أن أوضحناه عند حديثنا عن الكثير من شخصياته فيما سبق.

إن كلا من بطل «دفاع منتصف الليل» و«موجود عبدالموجود» خائف، ولكن مم يخاف كل منهما؟ في الإجابة عن هذا السؤال يكمن الفارق الجوهرى بين هاتين الشخصيتين وتتبدى معالم التطور الذى مر به نهج بناء الشخصية عند قصاصنا يوسف الشاروني.

إن الخوف لدى بطل «دفاع منتصف الليل» هو خوف من أمر مبهم غير محدد المعالم، هو خوف فى الجو ذاته، خوف معشش فى الوجود، توقع مستمر «لشر يوشك أن يقع، ولا يقع لكنه سيقع»، إنه خوف تجسمه الشخصية لنفسها ومن نفسها، فيبدو الوجود كله من صنو وجودها. متوتر كابوسى عدوانى ولا مهرب منه.

إن المؤلف يهدف من خلال شخصيته هذه إلى الإيحاء بخوف عام شامل. ويحاول أن يجعل هذا الخوف الدفين فى شخصيته ناضحا على القارئ، فيصيبه من خلال التفاصيل المتعمدة لبناء الشخصية رذاذ من هذا الخوف المبهم إن لم يكن يغمره طوفانه، فالمؤلف فى بناء شخصية مثل بطل «دفاع منتصف الليل» يحاول أن يشد القارئ إلى داخل دوامة القلق الدائرة

فى كيان بطله اللامسمى والمنعكسة على الوجود الخارجى من حوله، حتى يصبح القارئ مشاركاً للبطل فى أزمته، بل أن يحل نفسه محل ذلك البطل المعذب، وبينما يتابع القارئ التفاصيل يجد أن إطار القصة قد اتسع رويداً رويداً حتى شمله وصار هو بداخلها، فالأزمة ليست أزمة فرد بعينه، بل هى أزمة عصر، أزمة إنسان غير متفرد بها، أو ربما أزمة إنسان فى أكثر من عصر، أو ربما على مدى كل الأزمان والأماكن، ولهذا فعلى الدوام بالنسبة لشخصية «دفاع منتصف الليل» سبب الأزمة غير معروف، وربما لا يعرفه المؤلف ذاته، إنه إحساس بدنو خراب مبهم فحسب، ذلك الذى يشع من الشخصية التعبيرية.

وليس الإحساس الذى يريد أن يحققه المؤلف «بقصته التعبيرية» هو مجرد «التعاطف» مع شخصيته، بل هو يرى فى بناء الشخصية ما هو أبعد من ذلك، يرى الزج بالقارئ فى أحبولته القصصية وإحكام وثاقها حوله، ومن ثم اتصفت الشخصية التعبيرية بقدر كبير من الانفتاح واللاتحديد، وذلك حتى تستطيع هذه الشخصية أن تلبس القارئ وتنطبق عليه، وكل التفاصيل الجزئية التى يتألف منها وصف الشخصية وما يحيط بها لا تضيق من إطاره وتجعله متفرداً، فكل تلك التفاصيل نوع من «خداع النظر» فمهما اجتهد المؤلف التعبيرى فى إسباغ الواقعية على العديد من التفاصيل فهى فى النهاية يدب فيها الانبهام واللاتحديد نظراً لانعدام العلة المنطقية والسبب النهائى لكل ذلك الذى يحدث.

ويختلف الأمر اختلافاً جوهرياً بالنسبة لشخصية موجود عبدالموجود فإن السبب فى ذلك الخوف الذى ركبه ودفعه إلى سلوك قريب جداً فى ظاهره على الأقل من سلوك بطل «دفاع منتصف الليل» معروف ومحدد، وهو فى ذات الوقت سبب يخصه هو شخصياً ولا يخص أحداً غيره، جريمة قتل

بخشى أن يكتشف ارتكابه لها، وما يجره هذا عليه أيضا من انفضاح علاقته
الآثمة بالقتيلة التي كانت أما لزوجته التي كانت قد ألفت بنفسها من السطح
إلى الشارع منتحرة عندما اكتشفت تلك العلاقة، وقد كان ذلك رد فعله
على نفسية الأم العاشقة، وقادها إلى هلوسات خشي موجود عبدالموجود
مغبتها وما قد تجره عليه أيضا من فضيحة فعمد بضربة على الرأس إلى
إسكاتها، ولكن غير محقق ما إذا كانت هذه الضربة هي التي قضت عليها،
وتمضى القصة كلها على شكل منولوج داخلي يروى فيه موجود
عبدالموجود بلغة مشحونة بالتوتر خشيته الرهيبة، من أن يكتشف المحقق
حقيقة ما حدث، والمعاناة التي يعانها كلما أوغل الليل وخلا إلى نفسه، «يا
رعبى من الليل، بالكآبة الليل، ليس الليل فى أوائله، مشكلتى مع الليل فى
أواخره، فأنا أهرب من خوفى فى أوائل الليل، إذ يهبط على نوم ثقيل بعد
تناول طعام العشاء مباشرة مهما كان خفيفاً، كأنما تناولت مخدراً أكيد
المفعول، غير أنى ما ألبث أن أكتشف أنى كنت ضحية خدعة سمجة، إذ
أصحو فزعاً فى الثالثة أو الرابعة صباحاً حيث يصبح صوت الليل أعلى من
ضجيج النهار: نباح كلب، نقيق ضفدع، دقات ساعة، أشياء تنكسر، أقدام
تدب، وتوقع شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع، ويطوف بى هاجس أن
ضع حداً وحلاً لما أنت فيه، افتح نوافذ غرفتك - عندما يزدحم النهار بنور
الشمس وتزدحم الساحة بخلق الله - لتعلن جريمتك، بل الأفضل أن
أرسل بلا ضجة إلى مركز الشرطة لأعترف، لكن بماذا عساي أعترف، هل
أعترف بأنى لست واثقاً على وجه يقينى أبداً بما أعترف، لكن هل تراهم
ينتظرون حتى أذهب بنفسى، لعلهم قادمون، وإلا فلماذا ينبح كلب وتدب
قدم؟ بالهول الأرق والقلق، الفجر خلاصى من عذابى، صياح ديك،
شقشقة عصفور، وينزاح كابوس الظلمة» (ص ٢٦ من مجموعة «الزحام»).

خصوصية الأزمة

وكى ندلل على مبلغ الخصوصية فى الأزمة التى يعانى منها موجود عبدالموجود واختلافها عن العمومية والانبهام التى اتصفت بها أزمة بطل «دفاع منتصف الليل» لنقرأ هذه الفقرة من قصة لمحات من حياة موجود عبدالموجود. «عندما ضربتها على رأسها وقعت وسط الصلاة، عندما دخلت مع الشرطة كانت جثتها المتعفنة متكورة فوق الكنبه. النقود التى أخذتها منى ظهر الخميس لم تكن فى قبضتها ولا مبعثرة على الأرض، بعد أيام جاء الطبيب الشرعى يقرر أن الوفاة وقعت صباح الجمعة، من يومها وأنا أتحرك ما بين وسط الصلاة والكنبه، وما بين ظهر الخميس وصباح الجمعة، هذا مكانى وهذا زمانى..» (الزحام ص ٣٧ و ٣٨)

إذن، فالشخصية تتحرك فى إطار مكانى ضيق وفى إطار زمانى ضيق، هو مكانها وزمانها اللذان تجهد فى دائرتيها عقلها وذاكرتها لتؤكد دون جدوى، مما إذا كانت ضربته هى التى قضت عليها، وهى بذلك قد بنيت لذاتها وتكون محتتها الخاصة بها هى الحائل بين أن يكون القارئ هو البطل، وهذا الحاجز لم يكن موجوداً من قبل فى الشخصية التعبيرية التى التقينا بها فى «دفاع منتصف الليل» ومرد هذا الحاجز هو أن سبب الأزمة التى يتخبط البطل بين جنباتها محدد ومعروف بالنسبة لموجود عبدالموجود، وهو فى الوقت ذاته ليس سبباً يخص القارئ لزاماً، بينما سبب محنة بطل «دفاع منتصف الليل» من الانبهام واللاتحديد بحيث يمكن أن يحقق البناء المفتوح للشخصية عملية إحلال القارئ محلها، وهى تمضى متخبطة فى أزمة ليست أزمتها فحسب، بل هى أزمة العصر ذاته، وهو ما لا يتوافر فى سبب أزمة موجود عبدالموجود، فالجريمة التى ارتكبها ويريد أن يتخلص من نتائجها

ليست مما يخص أحداً غيره، ويقتصر دور القارئ على متابعتها، دون أن ننكر احتمال تعاطفه مع البطل، ولكن فرقاً بين التعاطف وهو الأمر الذي يحدث لأبطال أغلب القصص الجيدة، والاندماج والتوحد مع البطل وهو الأمر الذي لا يحدث إلا بالنسبة لشخص القصص التعبيرية.

وإذا مضينا مع المنطق البنائي لشخصية موجود عبدالموجود فإن المبالغات والغرائب التي تضمنتها القصة تصبح ذات روابط منطقية مبررة بالحالة النفسية للبطل. كل مظاهر الخوف والقلق والتوجس والريبة والهرب التي لم يكن ثمة مبرر منطقي لها في «دفاع منتصف الليل» سوى الجو العام للقصة - كل هذه المظاهر ذاتها يمكن أن تعزى في «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» إلى الحالة النفسية للبطل التي تبلور في قوله: «معنى هذا أنني كلما حاولت الفرار فررت من نفسي دون أن أفر من مطاردى» (ص ٣٩ من مجموعة الزحام)، وذلك لأن «ملفه باق، وإن تغير المحقق والقاضي، في انتظار أية إضافة، مهما امتد الزمان ونأت المسافة» ومن ثم يصير كل حرص وحذر من جانب موجود عبدالموجود «دفاع عن النفس ينتهى بالقضاء عليها»، تماماً مثل الحنين إلى رحم الأم. (ص ٤٠ من مجموعة الزحام).

عندما استدعى موجود عبدالموجود أمام المحقق كان يرتجف رهبة، سرد موجز علاقته بالشيخة مديحة منكرأ ومستنكرأ أية صلة آثمة له بها.. لم يرتب المحقق في كلماته.. عندما سمح له بالانصراف لم يصدق، كانت نظراته كلها ريبة، سيوهمه بالحرية ليتجسس عليه ويحصل من تصرفاته وحركاته على ما ينم عليه، ولكن فليكن أحرص منه ألف مرة ولا يحقق له ما يريد (ص ٣٨ من مجموعة «الزحام»)، لو ارتاب المحقق في كلماته لحظة واحدة لسرد عليه موجود كل شيء ولتركه يحدد بنفسه - على ضوء ما يمد به من وقائع - مدى اتهامه ومدى براءته، لكنه ترك كل شيء معلقاً

فوق رأسه! لا هو برىء، ولا هو مدان، وهكذا أصبح يخيفه ما يخفيه
(ص ٣٨ من مجموعة « الزحام »).

وقد امتد الخوف حتى شمل كل حياة موجود عبدالموجود: خوفه من أن
يصاب بمرض يقعده عن العمل، أن يموت والده أو والدته، أن يكتب عنه
ناظره أو مفتشه تقريراً سيئاً. (ص ٣٦ و ٣٧ من مجموعة « الزحام »)، وقد
ترتب على خوفه العميق آثار هدمت موجود عبدالموجود وخربته. ومن هذا
الخراب بنى المؤلف شخصية موجود عبدالموجود.

١- أصابه الخوف بازدياد الشخصبة، وأضحى ضحية صراع مرير بين
رأى لا يفعله، وفعل لا يراه، وخجل أكثر مرارة لأنه يظهر غير ما يبطن.
٢- ما يرغب فيه لا يحققه، وما يحققه لا يرغب فيه، وبين الرغبة التى لا
تتحقق والتحقق الذى لا يرغب فيه يسقط وجوده.

٣- تعلم أن يظل فى الظل، وألا يكشف عن حماسه أو إخلاصه مادام
لا يستطيع التخلي عنهما، ومن يومها إذا أدى واجبه بدقة انتابه إحساس
عميق بالخطيئة والندم، حتى أصبحت الأمانة فى حياته مرادفة للخيبة،
والصدق قلة حيلة، وعمل الخير منبعاً لا يجف لإحساس مهول بالجريمة،
فيقسم ألا يقترفه لكنه يعود فيقترفه.

٤- حاول أن يقتل لحظة الجريمة من حياته بمختلف الطرق، لكنه اكتشف
أنه لا يقتل إلا نفسه.

٥- لم يعد يميز بين الخطأ والصواب، ولا التنبؤ أبداً بما يستحقه عن
تصرفه من ثواب أو عقاب، وأن لا سبيل للخلاص من أن تكون حياته
ومعاناته، ومجرد وجوده جوهر مأساته.

٦- فى سبيل الاحتفاظ بحريته صادر حريته.

٧- غرفته هى حصنة وهى مصيدته، يدخلها عائداً من عمله فلا

يفادها إلا صباح اليوم التالي، على ألا يزور ولا يزار.
(هذه التفاصيل أكثر وضوحاً في الصياغة الثانية للقصة المنشورة
بكتابات معاصرة).

على أن الخوف بالنسبة لموجود عبدالموجود كان أيضاً حماية، وللخوف
مكافأة هي ألا يتحقق شيء مما يخاف منه، فإذا تحقق كان وقعه أبسط بكثير
مما ضخمته التوقعات والأوهام.

وهكذا يجرى يوسف الشارونى عند بناء شخصياته السيكلوجية تشريحا
عميقا لدوافع السلوك ونوازعه والمظاهر التى يتخذها الإنسان بالأخص
للتهرب من الآخرين دون أن يفلح فى الهرب من نفسه على أى حال.

ومن خلال تيار الشعور تفد إلى مونولوج موجود عبدالموجود
الشخصيتان الأساسيتان فى حياته كشقى رضى تسحق روحه وتبدد سكينته
بل وتزلزل وجوده كله الذى لا يصبح له قائمة إلا بالخوف ومن خلاله،
هاتان الشخصيتان هما زينب الزوجة التى خانها موجود عبدالموجود
ومديحة الحماة العشيقة التى خان زوجته من أجلها.

وليست شخصية موجود عبدالموجود جديدة تماماً فى أدب يوسف
الشارونى، فإذا رجعنا إلى إحدى قصصه المبكرة وهى «قديس من حارتنا»
(من مجموعة العشاق الخمسة) فسنجد بطل هذه القصة سلفاً بعيداً
لشخصية موجود عبدالموجود.

ففى قصة «قديس من حارتنا» نجد إسماعيل - الذى سيصبح فيما بعد
ولياً من أولياء الله الصالحين - فى لحظة من لحظات الغضب الهائل قد
تشاجر مع زوجته الشابة ولم يتم على زواجهما عام، فضربها فى الحائط
بعنف، وكانت توشك أن تضع طفلها الأول.. وكانت مريضة بضعف
القلب فما دفعها إلى الحائط للمرة الثالثة حتى وجدها قد سقطت

بين يديه، ويبدو أن العم إسماعيل قد أدرك أن الأشغال الشاقة - على أقل تقدير - هي جزاؤه فاهتدى إلى حيلة تنقذه من السجن.. تصنع الجنون أثناء المحاكمة، وقرر الطبيب أن به بعض الشذوذ الخطر، فأحيل إلى مستشفى الأمراض العقلية حيث قضى خمس سنوات، وحين غادر المستشفى وعاد إلى الحارة أصبح جنونه هو أن ينفى عن نفسه تهمة الجنون، ولم يعد يعرف الواحد أكثر من الآخر، فقد استوى لديه الأصدقاء والغرباء وأصبح يحس أنهم جميعاً من عالم الآخرين، مجرد وجودهم أمامه معناه اتهامه بالجنون، فيدافع عن نفسه بكلمات يدهش لها من لا يعرفه، وهو يحس كأنما هناك خطر هائل موشك أن ينقض عليه، ويمكن لهذه الكلمات أن تدفعه عنه فيعبر بعيداً.

ففكرة تصنع البراءة ثم استعراض التعويضات التي تلجأ إليها الشخصية هرباً من أزماتها، وطلباً للتصالح مع نفسها للسكينة والتصالح هو محور كل من قصتي « القديس » و «موجود عبدالموجود»، وإن اختلف ما بين هاتين القصتين المنتميتين إلى طائفة القصص السيكولوجية بسبب ما طرأ على صنعة يوسف الشارونى وفنه من نضج على مدى السنين الطويلة التى تفصل بين تاريخى كتابة القصتين.

الشخصية الرمزية

على أنه إذا كان ثمن الخوف موتاً فإن ثمن الشجاعة حياة، وإذا كان يوسف الشارونى يعالج فى قصته «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» شخصية خربها الخوف حتى انتهى المطاف بها إلى غرفة مثل السجن أشبه، فإنه يعالج فى أحدث قصصه «الأم والوحش» شخصية روتها الشجاعة

فصمدت وحدها لحيوان ربما كان ضبعاً أو ذئباً وخلصت من برائته طفلها الذى دافعت عنه بذراعيها وغصن انتزعته من شجرة على شط الترعة فصارت حديث القرية ومثار إعجاب الناس وتقديرهم، وكلما زارت بيتاً من بيوت القرية حرص كبارها أن يعاين صفاره الأصابع التى قضمها الوحش دليلاً على ما سبق أن روه لهم من قصة معركتها وانتصارها على الوحش.

وقد عالج يوسف الشارونى شخصية أم سيد معالجة تحليلية، فوصف بتفاصيل دقيقة الانعكاسات النفسية والمحتوى النفسى على الأخص للحظة الصمود فى وجه الوحش الذى يكاد أن يكون أسطورياً.

ومهما كانت الإسقاطات التى يمكن للقارئ أن يسقطها على لحظة الصمود هذه، حتى لتكاد تقترب هذه المرأة الأم الشجاعة من أن تكون رمزاً رائعاً لمصر الصامدة، فإن يوسف الشارونى من حيث بناء الشخصية قد عنى بتصوير لحظة الدفاع عن النفس بكل ثرائها النفسى.

ثمن الشجاعة حياة

وإذا كانت شخصية موجود عبدالموجود فى حالة دفاع عن النفس أيضاً مثل شخصية أم سيد، إلا أن الأسلوب الذى اتبعه كل من الشخصيتين فى هذا الدفاع قد اختلف عن الآخر اختلافاً جوهرياً مما انعكس على منهج بناء الشخصية، فقد أثرت شخصية موجود مسارات الاختفاء والانزواء والهرب، حتى أنه ليتنكر لقصته التى رواها لنا مؤكداً لنا أنه قد زيف اسمه ووظيفته وربما كل شىء فيها أيضاً كى لا يقدر أحد أن يتعقبه ويضع يده عليه بل إنه يؤكد لنا أنه سيضيع ويتبدد بآخر كلمة فى القصة ليصبح مجرد شبح فى زحام الأحياء والأموات، ولهذا كله كان أسلوب المونولوج

الداخلي أنسب الأساليب لهذه القصة.

أما أم سيد، فقد آثرت الشجاعة والإقدام لإنقاذ طفلها ونفسها ودون عون من أحد فلم تعتمد إلى السلب والاختفاء بل إلى عمل إيجابي مجسم وملموس.. وهذا ما جعل أسلوب السرد التقريرى فى تتابع زمنى ومكانى منطقى أقرب إلى خصيصة قصة «الأم والوحش» ومتطلباتها فنيا وواقعا، ولم يغير من ذلك أن لجأ المؤلف أيضا فى ذات لحظة المواجهة الملموسة إلى استرجاع الأم لبعض الذكريات من الماضى أو التداعى فى الخواطر والمعانى مما يجرى فى داخل الشخصية، وإن كانت عدسة المؤلف القصاص لا تعجز عن التقاطها فى مسارها الباطنى على أى حال.

سبق لنا أن قلنا إن شخصيات يوسف الشارونى التعبيرية الأولى كانت فى دفاع دائم عن عذريتها وطهارتها أمام المجتمع الذى يطاردها فلا تجد بسبب عذريتها تلك علة لذلك الضغط والاضطهاد الذى تعانى به.

أما فى شخصيات يوسف الشارونى النفسية فإن هذه الشخصيات ممثلة فى فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود - قد تدنست وأصبح جهادها أن تخفى عن المجتمع جرما أو إثما تلطخت به.

وإذا راعينا أن شخصيات يوسف الشارونى كلها تتحرك فى إطار المدينة.. فإن ثمة خلاصة يمكن أن نصل إليها وهى أن المدينة الضاغطة لا تدع أثما أو بريئا يفلت من قبضتها الساحقة.. وإلا فإذا كانت الضغوط التى يعانىها فتحى عبدالرسول وموجود عبدالموجود مبررة بسبب ما ارتكبه من جريمة، فما الذى يبرر تلك الضغوط والإحباطات التى تعانىها شخص «دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل» و«الطريق إلى المصححة»؟!

أما الريف بالنسبة ليوسف الشارونى فلازال متصفا بالطهر والنقاء، وإذا كانت قد وفدت شخوصه المحبطة المنضغطة إلى المدينة من الريف، فلازالت

انطباعاتها عن ذلك المكان البعيد الذى انحدرت منه وضاءة منعمة بحسرة على ما فاتها هناك.

وعلى حين يقدم لنا يوسف الشارونى شخصية موجود عبدالموجود التى اتخذت من الخوف فلسفة لها وأسلوب حياة للدفاع عن النفس إزاء العيون المحدقة والأصابع المتهمة - يقدمها لنا فى إطار مدينة، فإنه يشيد لنا شخصيته الشجاعة أم سيد فلاحه تصمد للوحش وتهزمه فى الريف على مشارف غيطان الذرة وعلى شط التربة قرب الجسر القديم الذى لم يعد الأهالى يطرقونه كثيراً.

الصمود والمواجهة بدلا من الخوف والاستار والهرب

وتعتبر «الأم» فى قصة «الأم والوحش» من الشخصيات الجديدة حقا التى يمكن أن تضاف بجدارة إلى قائمة الشخصيات القصصية التى لا تنسى ليوسف الشارونى، وإذا ركزنا اهتمامنا على «أم سيد» بطلة القصة، سوف نتبين كيف يبنى يوسف الشارونى شخصياته. إن الشخصية لديه نسيج متماسك متشابك من الصفات البدنية والنفسية، بالإضافة إلى موروثة قومية، تجعلها راسخة الجذور فى التاريخ المصرى، وقد عنى يوسف الشارونى بالنسبة «للأم» فى هذه القصة بأن يربط بين وجودها الحاضر، وبين جذات قديمت لها يصل قدمهن إلى الحقبة الفرعونية، وهو يعلن على الأخص من صفات الشخصية المصرية صفة «الصمود» التى أضفت على القصة كلها ظلالها وألوانها، حتى يمكن أن نصف القصة فى النهاية بأنها «قصة صمود» وتعود هذه الصفة القومية فتلتحم بردود أفعال الشخصية إزاء الموقف الذى ألقى المقادير به إليه. فقد استفز الخطر المباغت فى «الأم» صفة «النضالية» فيها، فهى بدلا من أن تترك طفلها

وغسيلها وتطلق العنان لساقبيها، كى تنجو بنفسها، كانت نفسها آخر ما فكرت فيه، وتركز تفكيرها على فكرة واحدة، كيف تصد عن طفلها الرضيع خطر هذا « البعيع » الذى قد يكون ضبعا أو ذئبا، أو وحشا من وحوش البرية، وفد من الصحراء المتاخمة، أو خرج من المقابر المجاورة. لم ينصرف فكر « أم سيد » إذن إلى أن تنجو بجلدها، وتعود إلى القرية تاركة طفلها فريسة للوحش الذى لا قبل لها بمكره وتوحشه. بل انحصر تفكيرها فى أن تدافع عن طفلها حتى الموت، وقد تسنى لها بعد أن تصيب عرقها، وتمزق لحمها، وربما أيضا تكون قد بالت دما، تسنى لها أن تنتصر على الوحش، وأن يكون انتصارها عليه بعزيمتها وحدها، ومن اليأس تتولد قوة لا غالب لها، ومن العزلة التى أطاحت بها استمدت اليأس من أعماقها فحسب، أما حولها فما كان يوجد سوى « صمت قاس غير مكترث » ومن هنا تولدت بطولة « أم سيد » الفلاحة الصعيدية العزلاء. المعركة كانت معركتها وحدها، وفى مثل هذه اللحظات التى يترك فيها الإنسان لمصيره، يبين معدنه الحقيقى، وقد كانت هذه القروية التى تعيش فى قرية صغيرة نائية، غارقة فى أعماق الصعيد، قريبا من الأقصر، من معدن مصرى أصيل حقا، من « جرانيت صلب » وهى نفسها ما كانت تدري أنها من هذا الحجر قد قدت، وأنها مثل أجدادها الذين نحتوا فى الصخر أشمخ العمائر والنصب، خالدة لا تقهر، وليست عظمة هذه البطلة فى انتصارها على الوحش، وإرغامه بمجرد غصن قطعته من شجرة الحمير العجوز وقطعة من الحجر الصلد المدبب بل فى عدم نكوصها عن مواجهة الخطر، وعدم إطلاق العنان لساقبيها والهرب، وفى مجرد قبول التحدى وعدم الفرار من الميدان، مهما ضؤلت الإمكانيات.

ومثلما يفعل يوسف الشارونى فى كثير من قصصه يحاول أن يكسر من

حدة الأثر العاطفى للعمل الفنى فىهى قصته - كما فعل من قبل على سبيل المثال فى «لمحات من حيات موجود عبدالموجود» - بنبرة تهكمية تحاذى النبرة الجادة التى طرقت أسماعنا ونحن نتابع الموقف البطولى «أم سيد» الفلاحة البسيطة سليلة الفراعنة. فىقول لنا على هامش القصة، إن أية أسطورة تجد من ينبى لىضيف إليها الحواشى من عندياته، كى يحظى ولو بموقع ثانوى يلفت أنظار الناس إليه، مثلما فعل كل من شيخ الخفراء والعمدة والمراسل الصحفى. أما البطلة الحقيقية أم سيد فقد مضت - على الرغم من بتر ثلاثة من أصابعها نهشها الوحش - لا تروى قصتها إلا إذا ما طلب منها، وفى كلمات سريعة قليلة، لا تروى فضولا ولا تشبع استطلاعاً.

الشخصية المحسوية هندسيا

وإذا تركنا الشخصية القادرة على الإيحاء برمز، فإننا نلتقى بشخصيتين نسائيتين من عالم يوسف الشارونى القصصى هما السيدتان ص و س فى قصة «الكراسى الموسيقية» وهما شخصيتان تنضمآن إلى «الشخصيات الواقعية» التى برع يوسف الشارونى فى رسمها فى كثير من قصصه، ولعل ما يلفت النظر فى هذه القصة هى الهندسية المحسوية فى وضع الشخصيتين ومسارهما، منذ لحظة تلاقيهما فى القطار الذى يمشى بهما مثلما يمشى بالإنسان الزمن. ثم تجاورهما الظاهرى بينما تيار شعور كل منهما يسير فى اتجاه معاكس للآخر، ومع ذلك فالوقود الذى يسير تيار شعور كل منهما واحد، هو شخصية الروائى الفنان الذى هو زوج لواحدة منهما، محصلة تجربتها فى حياتها معه خمسة وعشرون عاما من الإخفاق، بينما هو بالنسبة للأخرى الرجل الذى كانت تحبه وتمنت أن تتزوجه، ولا زالت تتحسر على أنه لم يكن من نصيبها وأضحت زوجة لابن عمها الرجل العادى هادئ

الطباع، بلا تأجيج أو مشاعر ملتهبة، مثلما نجده في حياة الرجل الأول. والانطباع الأكيد الذي تخلفه فينا قراءة هذه القصة هو القدرة الفائقة التي لدى يوسف الشارونى فى كتابة القصة القصيرة، ومبلغ التمرس على هذا النمط من الفن، الذى لم يمارس يوسف الشارونى - باستثناء النقد - فنا أدبيا غيره.

الشخصية المأساوية المضحكة

إدانة لمقاصد اجتماعية

وفى «الثأر» نجد البطل شخصا جماعيا غير محدد المعالم، لا اسم له ولا شهادة ميلاد، ولكن له طقوسه التى يجب أن تتبع، ومسلماته التى من المحال تغييرها، وهذه القصة من نوعية قصة يحيى حقى «البوسطجى» وقصته الأخرى الطويلة «قنديل أم هاشم» حيث يتعرض ذلك الذى تسول له نفسه أن يقف فى وجه الكائن الجماعى، رافضا مسلماته وطقوسه الدامية - يتعرض للتخبط والتدمير، وقصة «الثأر» ليوسف الشارونى يدخل فيها ذلك الكائن الجماعى فى حوار مصيرى دموى مع فرد من أفراد، يجد لديه الشجاعة أن يطالب بتغيير عرف من أعرافه البشعة وهو «الثأر» فقد لقى هذا الفرد المتمرد «ميهوب» قسطا من التعليم العالى فى البندر، وكاد ينجز تعليمه الجامعى، إلا أن وفاة أبيه المفاجئة اضطرتة إلى قطع دراسته الجامعية والعودة إلى قريته «الجزايرة» ليخلفه فى العمودية، وإذ يجد هذا الشاب المخلص المثقف التيار ضده قويا، يعمد إلى تغيير البنية لتهيئة الأذهان يوما ما فى المستقبل القريب أو البعيد كى تقبل ما دعا إليه عن إيمان واقتناع، فيطالب بافتتاح مدرسة، وتعليم أبناء قريته حرفا مفيدة تنسيهم انكبابهم المستمر على الأخذ بالثأر، فيدخل تربية النحل وصناعة العسل الأبيض، ثم

يدخل حرفة النسيج وصناعة السجاجيد، وتمتلىء القرية بعد المناحل بالأنوال ثم يجرب العروض السينمائية، ويكلف الطبيب البيطري بالدعوة إلى تربية الفريزيان وتنمية الثروة الحيوانية، وتتطور القرية فعلا وتتنور الأذهان، لكن العمى لازال يدمغ القلوب وتمضى عادة الأخذ بالثأر تمارس يوما بعد يوم. حتى يأتى يوم كئيب حزين يذهب ميهوب ذاته ضحية عملية أخذ بالثأر دون أن يبين من الذين أقدموا على قتله. أهم من «الجرابيع» أهل قرية «طناش الجبل» أم أنهم نفر من أهل قريته ذاتها، استهجنوا منه أفكاره التحريرية، ووصفوه بالتخاذل والجبن لمجرد أنه كان يدعو الجميع، أهل قريته وقرية طناش الجبل المعتدية، إلى نبذ الخلافات والتخلي عن عادة الأخذ بالثأر الدامية؟

وهذا الانشغال الاجتماعى الذى تجلّى فى قصة يوسف الشارونى «الثأر» نجده أيضا فى كثير من قصصه السابقة، وفى مقدمتها «نظرية الجلدة الفاسدة» التى تدور أحداثها بدورها فى قرية من قرى الصعيد النائية، وفيها إدانة لمفاسد اجتماعية، تجعل يوسف الشارونى يبدو من خلالها ومن خلال «الثأر» أيضا مصلحا اجتماعيا. فهو يستخدم فنه فى خدمة قضايا مجتمعه التنموية، دون أن يغفل إمكانات الفن القصصى.

الوحش الداخلى

على أن هذه النغمة الاجتماعية لا تلبث أن تخفت لتفسح المجال لنبضات القلب الإنسانى وعذاباته الدفينة فى قصة من أبدع قصص يوسف الشارونى، هى قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة»، وذلك الوحش الذى يهاجم الأم من ركن ناء من أركان البرية، فى قصة «الأم والوحش» يتراجع ويختفى فى قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» ليفسح المجال لوحش من

نوع آخر، ليس وحشا خارجيا، بل وحشا داخليا، كامنا فى كيان بطل القصة «ضيق الخلق» ويتمثل هذا الوحش فى مرض، عيب خلقى، ولد به ولا براء له منه هو «ضيق المثانة» وهنا يصبح الوحش أكثر التحاما بالبطل، وأكثر أخذًا بخناقه، من وحش البرارى الذى يلتقى بالأم فى «لحظتها القدرية» وأمكنها بإرادتها الخالصة، رغم قلة وسائلها، أن تصمد له، وتحقق باسم الإنسانية نصراً على «ضرورة خارجية» ولكن هنا فى قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» نجد الإرادة ذاتها مغلوبة على أمرها، ومن ثم تضحي مواجهتها للوجود الخارجى من حولها مشوهة، ملتوية، متخبطة، مصطبغة بما تعانيه من قهر داخلى.

و «ضيق الخلق والمثانة» من هذه الناحية، يختلف عن بطل يوسف الشارونى السابق فى «دفاع منتصف الليل» فهذا ليس به أدنى عاهة أو نقص أو قصور، وإنما هو يعانى من «الخوف» فيتوهم، إن خطأ أو صوابا، أن المجتمع، أى الوجود الخارجى، يلاحقه. كى يسحقه، وإذ يفر من مطاردة المجتمع الكثيرة المظلمة له، يلوذ بوجوده الداخلى ويحاول الاحتماء بعالم داخلى، كئيب ومظلم بدوره، ولكنه ملاذه الأوحى، بطل «دفاع منتصف الليل» لم يرتكب إثما ملموسا، وإنما هو لفرط إحساسه بالاضطهاد والملاحقة، يبحث لموقف المجتمع منه عن أسباب مبررة، ويتدع خياله المضطرب، لذلك الموقف شتى الأسباب التى ترقى فى وجدانه المزعزع إلى مرتبة توهم ارتكاب الإثم المحقق، ويمضى محاولا أن يخفى عن الآخرين معالم إثمه، وكذلك أيضا فى قصة «لمحات من حياة موجود عبدالموجود» نجد أن موجود عبدالموجود يحاول بدوره الاختفاء، بل والتلاشى إن أمكن - وإن كان يجد فى ماضيه مبررا حقيقيا لذلك، فهو قد ارتكب فى الواقع إثما سيمضى ضميره يؤنبه عليه، ويدفعه «ألا يحيا» رغم أنه مقيد فى سجل

الأحياء، ولكن كلا من هذين البطلين يختلف عن «ضيق الخلق والمثانة» فكل منهما لا يعاني من عاهة أو عيب خلقى، وإنما كل ما يحدث ينحدر عن شعور بالغربة وعدم التلاؤم مع الآخرين، وعلى ذلك، فإن «ضيق الخلق والمثانة» يقترب في هذه الخصوصية من فتحى عبدالرسول بطل قصة «الزحام» الذى كان يعاني ضمن ما يعانيه بدانته المفرطة التى كانت تجعل عمله ككمسارى أتوبيس جحيما لا يطاق، ولكن فتحى عبدالرسول كان يعاني أيضا من إثم شبيه بالإثم المعذب لموجود عبدالوجود، وعلى ذلك يمكن أن نعتبر أن فتحى عبدالرسول بطل «الزحام» يمثل نقطة تجمع تنحدر منها شخصية «موجود عبدالوجود» من ناحية وشخصية «ضيق الخلق والمثانة» من ناحية أخرى.

ولنمض إذن مع ضيق «الخلق والمثانة» الذى يعتبر إضافة حقيقية إلى ترسانة الشخصيات فى عالم يوسف الشارونى القصصى، وهذه الشخصية تختلف عن شخصية موجود عبدالوجود ومن قبله بطل «دفاع منتصف الليل» وفتحى عبدالرسول فى أنه لا يعمد إلى الاختفاء، بل هو شخصية إيجابية يتلاقى، على الرغم من عيبه الخلقى، بالمجتمع، فهو قد أسس رابطة ضيقى وضيقات المثانة التى راحت تدرس أماكن المبالول العامة وشبه العامة، وتشقى تاريخه، وتتصل بالروابط الماثلة فى البلاد الأخرى من أجل الزيادة من عدد المراحىض العامة ونشر «الوعى المثانى» حتى لا تتحول المدينة كلها إلى مرحاض تتقرز منه النفوس، وتفتح القصة، على خلاف كل من قصص «لمحات موجود عبدالوجود» و«دفاع منتصف الليل» و«الزحام»، على تعليقات وملاحظات اجتماعية تجعل شخصية ضيق الخلق والمثانة - الذى لا اسم له أو إن شئنا فاسمه «فلان بن فلان بن ترتان» - شخصية متجاوبة، متفاهمة، مع الوجود الخارجى، وليست شخصية فالتة،

هاربة، متقوقة مثل سابقتها من الشخصيات التعبيرية التي ذكرناها، مما يجعل «اعترافات ضيق الخلق والمثانة» قصة لا تخلو مما ينطوى عليه «الكاريكاتير» من «نقد اجتماعي»، وتضحى شخصية «فلان بن علان بن ترنان» شخصية الكاريكاتير، وإن اختلفت سماتها الكاريكاتيرية عن السمات الكاريكاتيرية في قصص أخرى قديمة ليوسف الشاروني مثل «سياحة البطل» و«الطريق إلى المصحة» على الأخص. «وبذلك يتجلى لنا «ضيق الخلق والمثانة» شخصية إيجابية، لا ترفض المجتمع بل ترفض بعض عيوبه فحسب، وتدعو إلى إصلاحها وتلافيها، فلان بن علان بن ترنان بسبب ضيق مثانته يعتبر «دورات المياه هي المقياس الحضاري للأمم» ومن هذا المنطلق يتدفق نقده الاجتماعي، وهو يتضمن إدانة للمجتمع الذي يتجاهل تلبية حاجة من الحاجات الملحة والمشروعة لنفر من أفراد، وعندئذ يبين لنا أن القصة لا تنطلق من «عائق داخلي إيجابي» تمثل في العيب الخلقى لضيق المثانة بل وأيضاً من «عائق خارجي سلبي» يشمل في التناقص المتزايد لدورات المياه العامة، فالقصة كما تتحدث عن «انعدام اللياقة» في جانب البطل تتحدث عن «انتفاء الفرص» من جانب المجتمع، على أن القصة تخلو من أية إيماءة إلى انحراف اجتماعي، فضيق الخلق والمثانة يدخل في حوار مع المجتمع، ويتعامل معه، وهو في هذا شخصية مشرقة وضاعة وليس شخصية آفلة منطفئة مضمحلة، شخصية إيجابية فريدة الطابع في عالم يوسف الشاروني القصصي، ووجه إيجابية ضيق الخلق والمثانة أنه ينشط اجتماعياً مع أمثاله من ضيقى وضيقات المثانة ليؤسس رابطة تؤدي خدمة عامة. وهو إيجابي أيضاً حتى عندما اعتدى على العسكري، فهذا في حد ذاته «فعل»، وليس «لا فعل» من قبيل مراوغات موجود عبدالموجود أو بطل «دفاع منتصف الليل» أو فتحي عبدالرسول في «الزحام» وهو قد تلقى

دون أدنى احتجاج جزاءه الاجتماعي على جريمته، بأن أودع زنزانة يفضلها على المجتمع المفتوح الذي تتلاشى منه المراحض والمباول العامة، فعلى الأقل، هنا، هو لا يحس بالعذاب، والفرق بين زنزانه ومدينته أنه في زنزانه يشرب ويأكل وينام ويفرز - كالبهائم - في المكان نفسه، بينما في مدينته خصصوا للإفراز أماكن تتناقص بينما الناس تتضاعف، ويمكن أن نتبين الانشغال الاجتماعي خلف رنة النقد الساخر التي تتردد لا في هذه الفقرة فحسب بل في ثنايا القصة كلها، في سجنه هذا أفلت «ضيق الخلق والمثانة» من «سجن مثانته»، وهو في هذا يقول. «ولا شك أن من وضع لائحة السجن كان - على قسوته - رحيماً أو على الأقل متفهماً حاجة أمثالي إلى إفراغ مثاناتهم أكثر من مرة كل أربع وعشرين ساعة، ولعله قد أجبر على ذلك بسبب ثورة حدثت يوماً ما في سجن ما من جانب مجموعة من المساجين ضيقى المثانة وضيقاتها، ولعله تطور أدخل على السجن حديثاً بسبب مطالبة من جانب أنصار حقوق الإنسان.

الكوميديا السوداء

إن شخصية «ضيق الخلق والمثانة» إذن شخصية باسمه منفتحة وهي بهذا شخصية جديدة في عالم يوسف الشاروني القصصى، فقد كانت شخصياته السابقة سلبية جهمة، تفرق في بحر عزلة مظلم متلاطم الأمواج، صحيح أنها كانت في كثير من الأحيان نوعاً من رد الفعل الاجتماعي، أو بعبارة أخرى ترمومترًا تقاس به درجة الحرارة في جوف الكائن الاجتماعي المحموم، لكن جسورها الواصلة بالمجتمع لم تكن ممتدة امتداد أشعة الشمس كما في قصة «اعترافات ضيق الخلق والمثانة».

وتمضى شخصية ضيق الخلق والمثانة تنفث فينا أنفاساً دافئة على الرغم

من مرارة تجربتها، ويصل بها الأمر أن تسترسل منفتحة فتتقل إلينا خواطر أدبية تزيد من ثراء القصة، وإن أضعفت بعض الشيء من انطلاقها الدرامي، ولا ننسى هنا أن فتحي عبدالرسول أيضا أتحفنا من خلال محتته بشذرات أدبية فقد استحال زجالا، كما كتب موجود عبدالوجود بعض الصفحات الأدبية التأملية، لكنه سرعان ما مزقها حتى لا يعثر عليها أحد، فتدل عليه، وتُمكن من تعقبه أيضا.

ومهما كانت «الجلدة» في شخصية «ضيق الخلق والمثانة» حتى أنها لقادرة على إضحاكنا، وهو ما لم يحدث لنا مع أية شخصية سابقة ليوسف الشاروني، إلا أننا نحتفظ ونقول إن ضحكنا هذا من قبيل «الضحك من شر البلية»، فالكوميديا التي تنفثها فينا هذه الشخصية كوميديا سوداء، سرعان ما ينحسر ضحكها لترحل إلى قلوبنا لا رثاء «لضيق الخلق والمثانة» فحسب، بل لنا جميعاً عندما تحاصرنا إرغامات وأوضاع تجعلنا عاجزين عن تحقيق رغبات مشروعة.

وقد ينتابنا خجل ونحن نضحك من معاناة إنسان عاجز، يعاني عذابات عيب ابتلى به منذ الولادة ونقول إنه لا يليق بأديب أن يستغل محنة مثل هذه، إلا أن هذه الغضاضة ما تلبث أن تنتفى، فالمسجون نفسه هو الذي يحدثنا عن محنته، بل هو يدعونا أن نضحك معه على بليته، والمسجون ذاته قد وجد في النهاية خلاصه، أيا كان النحو الذي جاء عليه ذلك الخلاص □

الباب الثاني

مستويات الشعور
في قصص الشاروني

نقصد بمستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى تلك البؤرات النفسية التى تنبثق منها أعمال ذلك الأديب الذى أولى «النفس الإنسانية» فى تعاملها مع الخارج ما تستحقه من دقة ملاحظة أنبتت أعمالاً فنية استفاد فيها من دراسته الجامعية فى الفلسفة وعلم النفس، ومن قراءاته اللاحقة التى أراد ذات يوم فى بواكير شبابه أن يصوغ منها رسالة جامعية بعنوان «الحلم والتعبير الفنى».

الوجود الخارجى والوجود الداخلى

وتتدرج الإجابة على التساؤل عمن يتحدث فى قصص يوسف الشارونى، فنجد الراوية فى بعض الأحيان هو الشخصية المحورية فى القصة. وبعض القصص فى هذا الصدد تبقى على ضمير الغائب كما فى قصة «حارس المرمى» وتمضى بعض القصص الأخرى فتلجأ إلى ضمير المتكلم كما فى قصة «دفاع منتصف الليل» على أنه فى بعض الأحيان أيضاً تتكسر القشرة الفاصلة بين الراوية وبين الشخصيات بل وبين الشخصية الخارجية التى تطل على الخارج وتعلق على محتواه وبين الشخصية الداخلية التى تتدفق الكلمات منها فى دوامة يقتصر موقف القصاص منها على أن يكون مثل «آلة تسجيل» تلتقط كل صوت أو ومضة أو حركة من حولها دون أدنى تقييم أو اعتراض كما فى قصة «هذيان» ويبدو أن آلة التسجيل فى هذه القصة أو الراوية فيها على قدر كبير من الحساسية والتغلغل، وربما كان طبيياً نفسانياً عالماً بما يمكن أن يدور فى أعمال مريضه وما يضطرم هناك من ردود فعل يولدها اصطدام بين الداخل والخارج يكون نتيجة خيبة أمل تخيم على الداخل بسبب إخفاق الذات فى تعاملها مع العالم الخارجى.

وإذا كان هذا هو الحال في قصة «هذيان» التي تتعدد فيها الضمائر أيضا، وتتجلى قدرة يوسف الشاروني على الخيال الذي يطلق له العنان دون أن يتخلى مع ذلك عن الصفة الأساسية للطاقة الإبداعية عنده وهي «العقلانية» «التأملية» فإننا إذا انتقلنا إلى قصة أخرى هي «الطريق» نجد آلة التسجيل التي نشير إليها قد وضعت على مستويين فتلتقط ما يجري في داخل الشخصية وما يجري في الشارع الذي تسير فيه، فتجيء القصة شريطا من التداعيات أو من تداخل تيار الشعور الداخلي وتيار الواقع الخارجي. ومن ثم نجد محمد أفندي عجور في هذه القصة يسير في الطريق مشغول البال بهموم شخصية، فيبنى العمل الأدبي كله من تتابع الصور المرئية بين جنبات الطريق وتشابكها بالخواطر التي تتلاحق في ذهن عجور أفندي الذي ينتهي به المطاف إلى أن ينسى أين وجهته ومقصده، وذلك إزاء سؤال عارض من رئيسه الذي التقى به وسأل عما جاء به إلى هذا الطريق، وتمضى كثير من الصور الخارجية التي تعرضها القصة مواكبة لما يعجش بأعماق عجور أفندي، وتومي - سواء من قريب أو من بعيد - إلى حالته الداخلية.

وكثيراً ما يكون الوجود الخارجي في قصص يوسف الشاروني هو الشخصية ذاتها، أو بعبارة أدق يكون الوجود الخارجي انعكاساً لها وامتداداً لا انفصام فيه، ففي قصة «دفاع منتصف الليل» تكون أوصاف الأشياء والأماكن والأضواء والروائح وهبات الريح هي الشخصية مجسمة، بحيث تتضخم الشخصية وتشمل سياق القصة كله. وإن بدا لنا أن الشخصية إنما تتحرك في إطار الوجود الخارجي، إلا أن الواقع أن الوجود بأسره وجود ذاتي حجمه بحجم نفسية البطل وكيانه الشعوري، وإذا بنا - مثل يونس في بطن الحوت - نتحرك طوال القصة في أحشاء الشخصية المتضخمة بحيز الوجود كله.

وإذا كان يوسف الشارونى يلجأ إلى تصوير الداخل بتجسيمه فى الخارج بحيث يصبح الخارج كله فى القصة انعكاسا لنفسية البطل، فإن يوسف الشارونى بذلك قد وضع يده على «الشخصية التعبيرية». على أنه فى صدد هذه الشخصية أيضا نجد - على العكس مما تقدم - أن الخارج بدلا من أن يصبح امتدادا للداخل وانعكاسا له، تصير الشخصية متكيفة بالخارج وتجسيما له، بحيث تتحرك الشخصية - كما فى «القيظ» و«الوباء» - على إيقاعات ذلك الوجود الموضوعى الكابوسى على أى حال، وفى هذا المقام نتساءل عن دور الإرادة فى مواجهة الضغوط الإنسانية عند يوسف الشارونى، على أن تساؤلنا لا يدوم طويلا إزاء إجابة قاطعة منه فى صدد هذا إذ يقول «إن دور الإرادة الإنسانية ثانوى جداً، وذلك لأن المجتمع دائماً أقوى من الفرد، والفرد أقرب إلى العجز تماماً، ومن هنا كانت صلة هذه الشخصيات بفكرة الاغتراب، ومنشأ الإحساس بالإحباط والانسحاق» ويمضى يوسف الشارونى فى هذا المقام فيقول: «ورغم أن الشخصيات ليست مسلوقة الإرادة، لأنها تتحرك بالفعل، إلا أنها سرعان ما تصطدم بما هو أقوى منها، وبذلك تتحدد مصائرهما على ضوء إرادتها الأضعف أمام إرادة المجموع (حوار مع نبيل فرج).

العقل الباطن والحلم

وإذا مضينا نسأل عمن يتكلم فى قصص يوسف الشارونى نجد أن «العقل الباطن» أيضا يدلى بدلوه كثيرا فى هذه القصص وذلك من قبيل الرغبة فى تعميق واقع الشخصية باعتبار أن نتاج ذلك العقل هو الوجه الآخر لعملة واحدة.

وينحسر كل شيء أحيانا فى قصص يوسف الشارونى ليترك العقل

الباطن يدلق فى كل كلمة من كلمات القصة محتواه غير المتماسك الأجزاء، المتداخل الخيوط إلى حد التشابك والتعقيد كما فى قصة «هذيان» وهذه القصة - كما يبين من عنوانها - هلوسات شاب قتل خطيبته، بعد أن فقد كل منهما مثالياته التى خرج بها إلى طريق الحياة، ولم يعد لهما سوى الجسد منها ومعرفة.

ويكتمل بناء العديد من شخصيات يوسف الشارونى بالانتقال إلى «الحلم» سواء كان حلما من «أحلام النوم» أو من «أحلام اليقظة».

فى قصة «آخر العنقود» تستميت الست فاطمة لاقتلاع البذور التى بدأت تتشبث برحمها، وذات ليلة رأت فى المنام امرأة لا تعرفها، تقبل عليها وتقدم لها خروفا صغيرا، ثم تعطيها سكيما وتطلب منها أن تذبحه. ذعرت فاطمة مما رأت وأفهمت السيدة أنها لم تذبح حيوانا من قبل، ولكن السيدة أصرت على طلبها وهددتها بأن تذبحها إن لم تذبح الخروف فورا، فلما تقدمت فاطمة نحو الخروف وبدأت تنفذ ما أمرت به وجدت أن الخروف تحول فجأة إلى طفل رضيع وقد انفصلت رأسه عن بقية الجسد والدم يقطر منه ولكنه كان يرفع عينيه نحو فاطمة ويبسم لها، فبكت وهى تصرخ قائلة: الله، هذا طفل، طفل صحيح، إنه ما يزال حيا. أرجوك أن تصلى رأسه بجسمه، أرجوك. واستيقظت فاطمة باكية مذعورة مما رأت، وقصدت لتوها أحد الفقهاء، وأخبرها بأن السيدة التى ظهرت فى الحلم هى قريبتها فى عالم الجنان و«أنها أمرتك بأن تذبحى جنينك الذى تحملين، وهذا إنذار من الله يظهر على فطاعة ما تفعلين» وعندما عادت إلى منزلها أخبرت زوجها بتفسير الحلم وكفت نهائيا عن كل محاولاتها.. وتقبلت قضاء الله.. وإن ظل هذا الحلم عالقا بذهنها فى وضوح حتى اليوم.

وقد تحقق حلم الست فاطمة لأنه كان موحيا لها بما يجب أن تفعل فى

المشكلة التى أحاطت بها. فحاولت ان تنفذ فى يقظتها ما أملاه عليها عقلها الباطن فى الحلم. فقد كانت الرغبة كامنة فى أعماقها أصلا وانشغالها بالأمر كبيرا. ولهذا جاء حلمها دافعا لما حققته فى اليقظة. وقد كان الحل الذى أتى به الحلم حلا وجدت فيه الست فاطمة راحة لبالها المؤرق وخلصا له من نوازع ما يجب أن تفعل وما لا يجب أن تفعل. والواقع، على ما يبين من قصة «آخر العنقود» أن العقل الباطن وهو يحيا بدوره فى المشكلة التى يوجد فيها صاحبه يعرض حلوله وعلى العقل الواعى أن يقبلها أو يطرحها فإذا قبلها، فقد قدر للحلم أن يتحقق.

ويلاحظ أيضا على الصورة التى قدم بها العقل الباطن نتاجه شبهها بالصورة الأدبية والفنية، فقد توفر فى هذا الحلم التعبير غير المباشر فى هيئة صورة درامية إيحائية. ولم يكن فحواها مباشرا أو صريحا، بل كان تعبيرا رمزيا مثلما يتحقق فى أرفع ما تجود به قرائح الأدباء والفنانين.

وإذا كان حامل الحل المقترح من العقل الباطن فى حلم «الست فاطمة» فى «آخر العنقود» امرأة لا تعرفها وأدخلت الرهبة إلى قلبها، فإن حامل الحل فى قصة «الوباء» كان فتاة أحبها قديما تمنى أن يتزوجها ولم تكن من نصيبه. وقد نقلت إليه رسالة العقل الباطن فى حنان صبغ الحلم كله. ولكن الأمر يظل على الدوام واحدا، أن الحلم هو إملاء العقل الباطن لما يجب أن يكون عليه سلوك الفرد إزاء مشكلة تعترضه فى حياته. وكلما لقى إملاء العقل الباطن استجابة وتنفيذا من العقل الواعى تحقق الحلم فى الحقيقة، وبدا التطابق بين العقليين الواعى والباطن.

الحلم تنبؤ بالغيب

على أننا فى قصة «نشرة الأخبار» نلتقى بحلم من نوع آخر، ينطوى على

قدر من التنبؤ بالغيب، دون أن يكون للعقل الواعى سلطان فى تدارك ما يخبئه ذلك الغيب، إنه حلم أم خليل إحدى ساكنات البيت ذى الطابقين الذى انهار، ومات تحت أنقاضه ضمن من ماتوا زوجها أبو خليل وابنتهما، فقد واصلت صرخاتها وهى تؤكد لهم أنها رأت بالأمس حلما ينبئها بكل ما وقع، ولم تكن تعتقد أنه سيتحقق على هذا النحو السريع. لقد رأت فيما يرى النائم رجلا غريبا طويلا يرتدى ما يشبه العباءة البيضاء يدخل شقتها دون استئذان ثم يصطحب معه زوجها وابنتها وهى تسأله وتسألها إلى أين هم ذاهبون فلا تسمع ردا وإن كانت تعتقد أنهم سيتحدثون فى أمر ما ولسبب ما على عتبة الباب، ولكن الدقائق مرت دون أن يعودوا فأطلت من باب شقتها فلم تجد شيئا حتى درج السلم، فانتابتها نوبة بكاء إلى أن استيقظت مذعورة لتجد ابنها وزوجها بجوارها، وانحنت نحوهما لتتيقن أنها كانت تحلم حقا.

هنا نجد أن تحقق الحلم قد جاء مصادفة، لا يمكن الربط فى شأنها بين فعل يتم على مستوى الخيال الذاتى البحث هو حلم أم خليل وبين فعل يحدث على مستوى الواقع المادى هو انهيار البيت. وربما قيل إن أم خليل كانت قد استشعرت شعورا غير واضح وغير متنبه إليه ما حدث وهى تسكن المنزل القديم الآيل للسقوط منذ زمن بعيد، فكل خطوة تخطوها على أديمه تبعث إلى قلبها توجسا من تداعيه وانهياره. وهذه الاستشعارات المبهمة يختزنها العقل الباطن بينما لا يكثرث بها العقل الواعى. ومن ثم تظهر فى الأحلام على صورة نبوءات. فإذا ما تحققت بدت العلاقة بين الحلم والواقع علاقة مصادفة بحتة، فى الظاهر على الأقل.

وفى «قدیس فی حارتنا» حدث فى إحدى وقفات عيد الأضحى أن رأت جارتنا أم نادى فى منامها رجلا بشاب بيضاء من قمة رأسه إلى أصابع

قدميه، يطلب منها فى صوت أجش أن تقاسم هى وزوجها عم إسماعيل ما يأكلانه من لحم العيد، وبذلك تنال أمنيتها. ولم تكن جارتنا أم نادى عاقرا بالمعنى التام، كل ما هناك أنها انقطعت عن الولادة منذ أكثر من خمسة عشر عاما حتى أوشكت أخيرا على اليأس الخالص الذى لا يشوبه قلق ولا شبه قلق. فلما كان الصباح ذاعت القصة بين جاراتها، وحرصت أن تنفذ ما تلقتة من أمر فى المنام.. فلما كان الشهر الثالث تحققت لأم نادى معجزتها، وبدأ اهتمامها واهتمام جارتنا بشيخنا إسماعيل. فلما اكتمل على حلمها عام ولدت جارتنا طفلا أبت إلا أن تدعوه باسم إسماعيل.. ووفدت نساء الحارات الأخريات يطلبن المعونة منه. وهذا الحلم ينبئ كما تقول القصة عن التحول الذى سيطرأ على شخصية عم إسماعيل من قاتل قتل زوجته فى سالف الأيام إلى قديس يتبارك به النسوة وذوو الحاجات.

وفى «الوباء» عندما اتجه البطل إلى الزواج من البغى نعمات منعتة أنعام، وهى الفتاة التى كان يحبها قديما وتزوجها غيره فظلت فى مخيلته مثل وردة نضرة نقية. زارته أنعام هذه «زارتنى فى الحلم. وكانت رقيقة معى كل الرقة، لطيفة معى كل اللطف، قبلتنى قبلتين: إحداهما فى جبهتى، والأخرى على شفتى، وأذنت لى - برغم الفرقة التى بيننا - أن احتضنها قليلا فأحس بدفئها. وبرغم أننى عندما صحوت حاولت أن أنفذ ما كنت قد اعتزمتة، إلا أن الأثر العاطفى الذى خلفه الحلم كان قويا للغاية، بحيث إننى عندما نمت الليلة التالية تمنيت أن أحلم حلما آخر» وهنا أيضا نجد الحلم يتدخل لـ يُسِير أحداث الواقع. ويدفع بها إلى نتائج. فقد عرض العقل الباطن من خلال الحلم على صاحبه حلا من الحلول فارتضاه وسارت أحداث القصة بعد ذلك على مقتضاه مما جعل الحلم يتحقق ويتحول من مستوى الخيال إلى مستوى الواقع.

تأثير الحلم

ويبدو هنا تأثير الحلم على الشخصية، كما يبدو أيضا في قصة «حارس المرمى» لحظات العنف والهزيمة، ولحظات تبرم حازم بأخوته وأخواته تراوده أحلام غريبة، منها حلم يلح عليه دائما وترافقه فيه أمينة، فيرى أنه معها في جزيرة مهجورة أو مكان منقطع عن العالم، لا يعرف كيف وصلا إليه، ربما عن طريق طائرة وقعت ومات جميع ركبها إلا هو وهي، أو عن طريق سفينة غرقت بكل من عليها إلا هو وهي. المهم أنهما وحدهما، ولا يهم ماذا يأكلان أو ماذا يشربان أو يلبسان، المهم أنهما معا يجريان على الشاطئ المسحور ويتعانقان، حتى إذا أقبل الليل ناما كل في حضن الآخر.

وعندما انكسرت ذراع حارس المرمى وهو يذود عن فريقه نتيجة لسقوطه يتردى في حلم يقظة كابوسي، هو من بقايا المرحلة التعبيرية التي لا تفارق يوسف الشاروني على أي حال تماما فتتمضي لتظهر سواء بطريق مباشر في بعض القصص اللاحقة (الزحام) أو بطريقة جزئية غير مباشرة مثلما في هذه الفقرة.. ووجد حازم نفسه في الملعب من جديد، ولمح أمه بملائتها اللف ووجهها الطيب الحنون تجري في أرض الملعب وقد انتشر فيه أخوته وهم يشوطون الكرة ويصرخون، ثم رأى أخاه حمدي يقترب من أمينة - التي ظهرت في أرض الملعب فجأة - يحاول أن يشوطها وهو يضحك عاليا.. ها ها ها.. ثم هي هي هي.. وأمينة تفر منه هاربة وهي تصرخ. وحاول حازم أن يسرع لنجدتها، لكنه وجد ذراعه مربوطة بخيوط الشبكة وكلما حاول أن يخلصها ازدادت الشبكة التفافا حولها، وأخوه مايزال يضحك.. ها ها ها.. هي هي هي.. وأحس ألما هائلا في ذراعه.

مادة الحلم انعكاس لأحوال الضمير

وفى قصة « الزحام » يرقى الحلم إلى مستوى رفيع من الامتزاج العضوى بنسيج القصة فراوى القصة وقد صار على شفا الجنون بصير الوجود كله من جوله كابوسا مختلط المعالم. وقد انعكست فى أحلام نومه ويقظته ظلال ضميره المعذب لإثم ارتكبه. وبفضل كون هذا الراوى شاعرا أيضا فقد جاءت أحلامه أغنيات عذبة ومؤرقة معا.

وهذا حلمه الأول: وجدت نفسى فى المولد، المولد فى الأتوبيس، ثمة موكب يتجه نحوي، يقترب منى، احتشد فيه الناس وهم يذكرون ويكبرون حاملين أعلامهم ومشاعلهم وطبولهم يتقدمهم أبى على حصان كبير من الحلوى لابسا طرطورا شاهرا سيفه، حوافر حصانه تطأنى وسيفه يضربنى، من خلفه يتدافع الناس كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة، كما يتدافعون لركوب الأتوبيس قبل أن ينزل ركابه. يتدافعون ويدوسوننى وأنا أصرخ ولا صوت يخرج فقد امتلأ فمى بالتراب. كنت انضفط تحت حوافرهم وهم يدوسون مفاصل جسدى مفصلا مفصلا، حتى ضاع دفتر التذاكر وتبعثرت نقود محفظتى، وأنا اتشبث عبثا ببقاياها. آه، سيطردوننى من عملى، لم يبق بينى وبين موعد نويتى غير ثلث دقيقة. أحذيتهم وأقدامهم ماتزال آثارها داخل مفاصلى، داخل ركبتى اليمنى على وجه التحديد، ماتزال آثار ضربة من سيف أبى. جسمى يغمره عرق رائحته كرائحة الخلل. سيزحف المرض على قلبى.

وإذا تمهلنا عند تفاصيل هذا الحلم فإنه يجدر أن ننبه إلى الصورة التى بدا بها الأب المتوفى للابن فى الحلم. فصورته هذه تنطوى على مقومات من ماضى الأب الذى كان يشترك قبل أن ينزح إلى المدينة فى حلقات الذكر، يتمايل فيها يمينا وشمالا ببدانته المفرطة. والابن يرقبه فى فرح ورهبة،

والجميع يقبلون يديه فى إجلال وخشوع فقد كان مرشحاً لخلافة الشيخ
شمرانى. ولكنه عندما نزع إلى المدينة صرفته لقمة العيش عن انشغالاته
السابقة. وفى صورة الأب فى الحلم ينقل الابن عن ذكريات طفولته عندما
كان يتردد مع أبيه على الموالد. وفى إحدى هذه المرات وقف الصغير يتأمل
مبهوراً حصاناً من الحلوى عليه فارس صغير. ثم مر بائع للطراوير فتتبعه
حتى أحس فجأة أنه ضاع فى الزحمة. وقد ظلت هذه الصورة متشبثة
بمخيلته حتى كبر وأفرغها فى حلمه الكابوس ذاك الذى ينم عن إحساسه
بالإثم فى حق أبيه. فحوافر حصانه تطأه وسيفه يضربه.

ولما كان الأب على أى حال قد مات، رحل وولى فرباطه بهذا العالم
المادى واه مما يجعل الابن يراه فى الحلم راكباً جواداً من الحلوى، هشاً
وسريع الذوبان.

وتختلط بالحلم دقائق من الحياة اليومية للحالم، منها حين يرى نفسه
محصولاً للتذاكر وهو يعمل محصلاً فى الأتوبيس فعلاً، ويرى الناس تتدافع
كما يتدافعون لأخذ تموينهم من البقالة، وقد عمل الابن الحالم فى بقالة أبيه
قبل أن يلتحق بشركة النقل الداخلى.

وأخيراً يأخذ تذكر الحلم صورة الإحساس بوطأته على الجسم بعد
الاستيقاظ فيحس داخل ركبته اليمنى بآثار من ضربة سيف أبيه وإن دلت
هذه الجزئية على شىء فعلى أن وطأة ذلك الحلم الكابوس ثقيلة، فهو ليس
من الأحلام العابرة بل هو نابع من ألم دفين فى أعماق الابن الحالم يشعر
بآثار موضعية له.

ثم تتضمن قصة « الزحام » حلماً آخر من أحلام فتحنى عبدالرسول.
يقول « فى الفجر لمحت والدى فى ركن الغرفة يرتدى بدلة مفتش فى
شركتنا »، وقد جلس متربعا وهو يتمايل يمينا ويساراً، المانوفستو بيده ينشد

منه: آه يا جبار يا قاسى. أنا أبوك يا ناسى. ظل يردد نشيده كأنه فى حلقة ذكر حتى تذكرت الفاتحة، رددتها، اختفى غير أنه عاد فيما بعد. كان لا يعود إلا فى الفجر أولاً، ثم تعددت زياراته فى كل وقت.

وفى جزئيات هذا الحلم لمجد تأثير انصراف الابن الحالم إلى تأليف الأغانى، وقد لقى بسبب ذلك من أبيه أثناء حياته كل صنوف الزجر من شتم وضرب وتهديد بالطرد. وكان ذلك سبباً فى سعيه الحثيث للعثور على عمل، والالتحاق بعمل المحصل بشركة الأتوبيس على الرغم من أن سمته كانت تجعل من هذا العمل عبثاً شاقاً ومرهقاً، ويعرضه لكثير من الهوان، والسخرية منه ما كانت تحملها نفسيته المرهقة.

ويختلف حلم فتحى عبدالرسول عن حلم الست فاطمة فى أن أعماق الست فاطمة كانت تبحث عن حل لمشكلتها، أما فتحى عبدالرسول فما كانت أعماقه تبحث عن حل، بل هى إزاء تأنيب مضمض لضميره، لم يكن حلمه سؤالاً، بل كان صرخة، إننا فى قصة «الزحام» نواجه حالة من حالات اختلال الشعور، تدفع إلى صورة كابوسية، تظل حلاوة تفاصيلها راجعة إلى انبثاقها من روح شاعر مرهف من مؤلفى الأغانى، ولكن المحنة التى أنشبت مخالبها فى كيانه هى التى يجدر أن توضع موضع الاعتبار الأول.

والكابوس المسك بتلابيب فتحى عبدالرسول كابوس لا صحو منه، فهو ليس كابوساً يتأتى الهرب منه بالاستيقاظ، بل هو كابوس مقيم، لأن الذى تعرضه القصة ليس سوى حياة فتحى عبدالرسول كلها.

وفى قصة «موجود عبدالموجود» يرى هذا الشخص المهدد بانفضاح علاقته الآثمة بمحرم من محارمه، يرى المداسين اللذين اشتراهما لزوجته هدية يوم عرسها، وتركتهما عند باب الغرفة لتلقى بنفسها من السطح متحيرة عندما فاجأت زوجها يضاجع أمها - يراها فى منامه يتحرك كأن

إنسانا يضعهما فى قدميه، ويتجولان بحرية على جدران غرفته، وكلما بلغا سقفها سقطا فوق رأسه فيدفعهما بعيداً، هو ينتفض خوفاً ليعاودا رحلتهم، بل وتبدو أيضاً الشبخة مديحة لموجود عبدالموجود فيما يشبه حلماً من أحلام اليقظة كابوسى الطابع.

إن الحلم هنا أبلغ تعبير عما يعتمل فى كيان الحالم من خشية الانفضاح، فهذان المداسان الأحمران إنما يشيران إلى اتهامه ولا يتعدان عنه مهما دفعهما بعيداً عنه، وبذلك يكمل الحلم برموزه بناء الشخصية المؤرقة.

الحلم يحقق التعادل

وفى قصة « مع فائق الاحترام » نجد الموظف المسن الذى أهانه رئيسه الشاب، عندما يعجز عن أن يتخذ موقفاً من هذا الرئيس يرد به على إهائته له، بنفس عن لواعج حنقه وإحساسه بالقصور عن إتيان فعل إيجابى واقعى، يتردى آخر النهار فى حلم يحقق التعادل الذى لا غنى عنه لتمضى الحياة، والتوازن الذى يدافع به الوجود الإنسانى عن ضغوط الخارج وأعاديه، ويكتسى حلم محمود زعر الموظف بإحدى المصالح الحكومية والذى لم يبق له إلا ستان يحال بعدهما إلى المعاش، يكتسى بألوان المأساة الصغيرة التى حدثت له أثناء النهار، «أحس بإرهاق يجتاح كل كيانه فانكمش فى أحضان زوجته كأنه جنين فى بطن أمه، ثم حاول جاهداً أن يجلب النعاس إلى ذهنه القلق المتوتر حتى سرى فيه الدفء والخدر، وكان الوقت يشبه الفجر حين وجد نفسه فى الطريق إلى عمله وسره أن يذهب محلقا فى الفضاء فارثع فى جلسته فوق عمارة المدينة وسياراتها وناسها حتى وصل إلى مصلحته وهو يحلق فوقها». ويمضى الحلم فى تفاصيله كالآتى: «وكان الأستاذ شديد قد عقد اجتماعاً لموظفى السكرتارية

فانصرف الجميع عما كان يحدثهم فيه ومضوا ينظرون إليه هو في دهشة وحسد، وهو نفسه يعجب من هذه القدرة الجديدة الخارقة، وبعد أن دار عدة دورات فوقهم هبط أخيراً بينهم، ويبدو أن الأستاذ شديد حاول أن يستأنف ما كان يلقيه من تعليمات، فقد سمعه يقول: إنه يجب أن تفرق بين وافر التحية وفائق الاحترام، وعندئذ لاحظ زعتر أن رئيسه فقد كثيراً من طوله وبياض بشرته وأنه أقرب إلى القزم الأسمر، وكان زملاؤه يقاطعون هذا المسخ أثناء حديثه، أما هو فقد وجد نفسه يقهقه، ولقد حاول أن يمنع نفسه من الضحك في حضرة رئيسه فلم يستطع على حين كان الأستاذ شديد ينظر نحوه متوسلاً أن يصمت، ولكن العكس هو الذي حدث، فقد أخذ الباقون يشتركون معه في الضحك، بل إن أحدهم اقترب من هذا «الشديد» وصفعه على قفاه فانخلعت نظارته النظيفة البيضاء ووقعت على الأرض على حين انحنى شديد يحاول التقاطها. ثم بمضى الحلم، وفجأة أدرك السيد محمود زعتر أنه وصل إلى المصلحة حافياً وبملايس النوم، فخجل من نفسه خجلاً شديداً، وحاول أن يختفى أو يبحث عن حذاء على الأقل يضعه في قدميه، وفي لهفته واضطرابه فتح عينيه، وكان ضوء الصباح قد أخذ يتسلل إلى غرفة نومه..

إن قصة «مع فائق الاحترام» تحكى عن حالة نفسية من أول كلمة فيها إلى آخر كلمة. بل وترد فيها عبارة «حلم اليقظة» مباشرة وبلا مواربة. ويجدر أن نلاحظ مفردات الحلم وارتباطها بأبجدية رموز الحلم، كما يستحق وقفة منا في القصة إحساس زعتر بالندم لأنه لم يقرب جسداً لأنثى غير امرأته، ثم تأجج شهوته بالصباح وانطفأؤها في الليل، إن عدم قدرة الشخصية (محمود زعتر) في الواقع تسلمه إلى الحلم حيث يجد عالماً تعويضياً مريحاً وملائماً على خلاف العالم العدوانى الضاغط المحبط في

ساعات البقطة، إن الشخصية تجد تفتحها ونمائها فى الحلم على نحو لا يتأتى لها فى الحاضر اليومى، وبذلك لا يكون الحلم مجرد نزوة عابرة، بل هو الامتداد الحتمى لحياة الشخصية، والمرآة الصافية لرغباتها وآمالها ولجوانب أخرى قد تخفى فى التفاصيل اليومية، فالحلم كمطلب فنى يعكس الشخصية ويكملها.

الحلم يتيح التحرك

ومن ثم يبين مما تقدم أن يوسف الشارونى يتيح «بالحلم» لشخصياته فرصة للتحرك أرحب، فلا يقوم بناؤها على مجرد التنقل بين الماضى والحاضر فحسب، بل وعلى التنقل بين الملاحظة والفانتازيا أيضا كما رأينا فى قصتى «حارس المرمى» و«مع فائق الاحترام» وفى القصة الأولى تكاد الصورة تقترب من مشاهد باليه عصرى، وفى القصة الثانية تقترب كثيراً من مشاهد أفلام الرسوم المتحركة ومسرح العرائس، وكذلك من الخيالات الشعبية التى يتردد فيها التوق إلى الصعود والتحليق.

وإذا كان الحلم يعبر عن الشخصية وعلاقتها بأحداث الواقع، ويصل الحاضر بالماضى ويطل على المستقبل، فإن أوجه الشبه كثيرة بين الحلم والتعبير الفنى، فكلاهما ينبع مما يعرف «بالخيال» وتلعب فيه «الرموز» دوراً فعالاً، وكذلك عملية «التجسيم» المولدة للصور ساكنة كانت أو متحركة، كما تؤدي عملية «التنكر» دورها فى التعبير غير المباشر، وهو ما يتفق مع أصل من أصول الفن لأن التعبير المباشر مجاله الخطابة أو المقال، ولذلك ففى «حارس المرمى» تتحول خشية البطل من أعباء الحياة الجسام الملقاة على عاتقه إلى كرة تسدد إلى مرماه، وسقطة على الذراع تسبب كسرها، وتنكر الرغبة فى إثبات الوجود أمام الرئيس الشاب فى قصة «مع فائق الاحترام»

إلى حلم الطيران، ويزداد الشبه بين الحلم والأدب عندما نلتقى «بالمدرسة التعبيرية» حيث يبدو الواقع بغير نسبه الحقيقة، ويتحول فى بعض الأحيان إلى كابوس، تطول فيه أنوف البشر وتنحنى هاماتهم، وتنبعث روائح كريهة من لفافات يحملونها، وتقطر الدماء من آذانهم، إلى غير ذلك من الصفات التى تحيلهم إلى مسوخ نطالعها فى قصص مثل «فى الطريق إلى المصحة» و«دفاع منتصف الليل» و«سياحة البطل» وغيرها من أعمال يوسف الشارونى، حيث ردود فعل الواقع الخارجى على الشخصية تتفاوت تفاوتاً يمكن إيجازه فى مستويات الشعور الآتية:

- (١) مستوى الإحساس الواضح بالعالم الخارجى.
- (٢) مستوى ما قبل النطق، أو الكلام الذى نعه قبل أن نتفوه به، وقد يحدث أيضاً أننا لا نتفوه بعد أن أعددناه بداخلنا. وهو كلام بلا قناع أو زيف، لأنه يسبق لحظة ارتداء الزى الاجتماعى.
- (٣) أحلام اليقظة.
- (٤) مستوى ما قبل النوم.
- (٥) الحلم الحقيقى.
- (٦) الكابوس.
- (٧) الهذيان.
- (٨) المرض العقلى واختلال الشعور □

الباب الثامن

من الذي يتحدث
في قصص يوسف الشاروني

صدرت فى عام ١٩٧٤ فى سلسلة «كتاب اليوم» مجموعة قصصية ليوسف الشارونى بعنوان «آخر العنقود» تضمنت ثلاث عشرة قصة مختارة من كتاباته القصصية التى أثرى بها الحياة الأدبية عندنا على مدى ثلاثين عاماً. وقد أتاحت هذه المختارات الجديدة الفرصة لمعاودة البحث فى نواحي الإبداع الفنى عند يوسف الشارونى، وإذا كان هذا البحث يفتح المجال أمام العديد من القضايا النقدية التى يثيرها إنتاج هذا القصص الرائد الذى كرمته الدولة بجائزتها فى القصة القصيرة، فإننا على هذه الصفحات نريد أن نقف بالتأمل عند نقطة تتعلق بالبناء الفنى فى قصص يوسف الشارونى، مقدرين أن قارئ هذه القصص يجد نفسه يتساءل: «من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى؟»، ومن المفيد حقاً أن نستجلى كيف يتصور القصص ذلك الذى يروى قصصه، فمن كتابات يوسف الشارونى ذاتها يبدو اهتمامه بتحديد وضع الراوى من شخصيات القصة وأحداثها^(١)، وأن فى طرح السؤال عمن يحكى القصة وفى الإجابة على هذا السؤال ما يوصل أيضاً إلى تحديد نوعية المادة الخام التى تتشكل منها شخصيات يوسف الشارونى بصفة عامة.

المؤلف يروى القصة

ونحتاج الطريقة التى يروى بها يوسف الشارونى عن الشخصيات فى كل من قصة «الرجل والمزرعة» و«اللحم والسكين» و«قرار التعيين» و«الحذاء» و«أنيسة» و«سرقة من الطابق السادس» وقفة فى مجال الإجابة

(١) كما فى الفقرة الأولى من القسم الثامن من كتابه المساء الأخير وهذا القسم بعنوان الحلم والتجربة.

على السؤال الذى تصدينا له، ففى هذه القصص نجد المؤلف يحكى القصة مباشرة، دون حاجة إلى الالتجاء لرواية من داخل الأحداث أو على هامشها، كما سنراه يفعل فى قصص أخرى كثيرة.

والواقع أن هذه الطريقة المباشرة التى يدخل بها يوسف الشارونى إلى الحدث وشخصياته يمكن أن تضع موضع التساؤل الطرق الأخرى غير المباشرة التى لجأ إليها فى قصصه الأخرى، ففى «قرار التعيين» يحكى لنا المؤلف بلا مواربة أو دوران عن شخصية شحاته عبدالمعال، وماذا كانت ردود فعله إزاء علمه بنبا وفاة الشاب حسن أبو الليل المفاجئ..، ويدفعنا ذلك إلى أن نتساءل لماذا لم يلجأ يوسف الشارونى إلى مثل هذه الطريقة المقتصد فيها، المحتفظة لشخصيات القصة بالقدرة على الإقناع ونحن نطل عليهم مباشرة من خلال ريشة المؤلف بلا حاجة إلى وسيط (راوية) يقودنا إليهم ويعرفنا بهم؟!

ومع طرح السؤال، تفد الإجابات التى نستقيها من القصص ذاتها.

المؤلف يسمع القصة فيرويه

ولا يميل يوسف الشارونى إلى الوقوف كثيراً عند منهج السرد المباشر للقصة، بل هناك فى أغلب الأحوال راو للقصة من داخلها، ويجعله المؤلف شديد الاقتراب من شخصياتها، وعلى الأقل من شخصيتها المحورية. ولنضرب مثلاً على ذلك ما يجرى فى قصة «نشرة الأخبار» فقد كان بالإمكان أن تسرد أحداث القصة مباشرة على لسان كاتبها، ولكن يوسف الشارونى أثر أن يجعل هناك من يرويها، وينسب القصة إليه. فتبدأ القصة بالآتى: «كانت حارتنا الصغيرة..» .. بدلاً من «كانت الحارة الصغيرة» فالقصة وشخصياتها إذن لا ترى مباشرة بعين المؤلف بل يعين ذلك الراوية

الذى يقتصر دور المؤلف منه على الاستماع إليه وتدوين ما يقوله، ثم تمضى القصة بعبارات كهذه «وكان أهل حارتنا...»، و«أصبح لحارتنا...» بدلا من «كان أهل الحارة...»، و«أصبح للحارة» ولعل السبب فى اختيار راوية للقصة يفرق بينه وبين القصاص كاتب كلماته هو أن يوسف الشارونى حريص فى قصصه على أن تأتى الرواية ممن كان لصيقاً بالشخصيات أو قريبا منها، ويبين ذلك بشكل أوضح فى قصة «رأسان فى الحلال» حيث يعنى المؤلف عناية خاصة بأن تكون الراوية جارة لصيقة بالآنسة بسيطة، وأخيها حبيب أفندى، بحيث تستطيع الراوية أن تقص علينا كثيراً من التفاصيل المتعلقة بهاتين الشخصيتين المتفانيتين فى حب بعضهما بعضا، ولا يجدان حلا لزواج كل منهما إلا بإجراء بدل، فيرضى «حبيب أفندى» أن يتزوج «دميانة» الفتاة الدميمة على أن يتزوج «عريان أفندى» شقيق دميانة من «بسيطة» ويتمكن يوسف الشارونى من خلال جعله الرواية على لسان الجارة الصديقة أن يبسط لنا العديد من التفاصيل التى تتألف منها شخصيتا بسيطة وحبيب أفندى، ومن بعدهما عريان أفندى ودميانة، ولما كان زواج البدل من العادات المألوفة لدى الأقباط على الأخص، فقد جعل المؤلف راويته - وهى تلك الجارة المسلمة - تلتقط بفضول أكبر وبملاحظة أدق الكثير من دقائق الحياة التى يحيها أبطال القصة الأقباط، مثل «الجبنوت» وهو الخطوبة الرسمية ذات الطقوس الكنيسية لدى المسيحيين.

وهكذا نستطيع أن نقول إن الإجابة عمن يتحدث فى القصة هو أحد المنافذ الأساسية للتعرف على بنية شخصيات يوسف الشارونى، وتدرج الإجابة على هذا السؤال من خلال قصصه فنجد الراوية عادة شخصاً لصيقاً بالأبطال، صديقاً كما فى قصة «رسالة إلى امرأة» وقصة «ناهد ونيل»، أو جارة كما فى «رأسان فى الحلال»، أو حبيبا مفضلا كما فى قصة «الوباء»

أو من أبناء الحي ذاته كما في قصة «نشرة الأخبار» أو من أهل البلدة كما في قصة «الأم والوحش»، وفي هذه الحالات يتوخى يوسف الشارونى أن يكون راويته محايداً، فتجىء تعليقاته أحكاماً خارجية يسقطها على الأحداث والشخصيات المروى عنها، وعلى سبيل المثال، فإنه من خلال شخصية الصديق في قصة «ناهد ونبل» يقدم يوسف الشارونى تحليلاً موفقاً لشخصية المرأة.

الراوى المزدوج

في قصة «باختصار» يروى لنا القصة من سمعها تروى على لسان شخص آخر. فهناك راوية أول هو شقيق المرأة المتوفاة الذى يريد أن يروى باختصار قصة حياة شقيقته إلى الراوية الثانى الذى تجمعه به عرضاً واضطراباً في غرفة في فندق المدينة لم يجد غيرها خالية فسأقه الصدفة إلى النزول في الحجرة التى شغل فيها ذلك الراوية الأول سريراً في طريق عودته من بلدته القريبة ليلحق بالقطار غدا صباحاً.

ما الذى جعل يوسف الشارونى في قصة «باختصار» يلجأ إلى الراوية المزدوج أو المركب على هذا النحو؟ إن الأمر يتعلق هنا أيضاً ببناء الشخصية في قصصه. ويجدر أن نقف ملياً عند الإجابة على هذا التساؤل.

إن الراوية الأول أو المباشر هو شخص تنهشه أزمة داخلية - إنه يعانى ويتعذب. ورغم أنه لا يدخن ولا يشرب أصلاً، فإنه يقضى الليل مؤرقاً في غرفته بالفندق يدخن السجائر.. ويشرب الخمر. إن ثمة شيئاً يعذبه ويبحث عمن ييوح له بسبب ألمه الدفين. ومن هنا وجدت الحاجة إلى ظهور الراوية الثانى الذى سيروى لنا بدوره القصة كلها. ولكن ما الذى دعا إلى أن يكون هذا الراوية الثانى شخصاً غريباً عارضاً عابراً في حياة الراوية الأول يلتقى به

فى غرفة بفندق سىغادره كل منهما فى صبيحة اليوم التالى؁ فلا يلتقيان بعد ذلك أبدا إذ يذهب كل منهما من تلك الغرفة إلى حال سبيله؟

ربما كان السبب هنا حاجة فنية يجدها يوسف الشارونى فى بعض الأحيان ضرورية؁ وهى أن ينقل إلينا الحدث كله من خلال شخص محايد؁ لم يكتبو بنار الحدث؁ وإنما وقف على هامشه يتابعه أو يسمع به فحسب.

أما تلك العلة الدفينة؁ أو السر الدفين الذى يعذب الراوية الأول فىبحث عمن يبوح له به حتى يزىح عن كاهله عبء معاناة تعذب ضميره فىكشف عنها السؤال التالى: أيهما تفضل؟ أن تعيش على هامش الحياة مائة عام أو تعيش فى قلب الحياة ثلاثين أو أربعين عاما؟ ولم يكن الراوية المذكور بحاجة فى الواقع إلى جواب؁ فقبل أن يعطى مستمعه فرصة للإجابة مضى يقول: هذا هو السؤال الذى أجابت عليه أختى؁ لقد فضلت أن تستمتع بكل مباحج الحياة وأن تموت فى الثلاثين من عمرها على أن تحرم هذه المباحج لتعيش سبعين أو ثمانين عاما.

وقد كان للراوية يد فيما اختارته أخته. فلما ماتت بدأ الشك يأكل قلبه؁ والإيمان بصحة ما شجعها عليه يتزعزع فىزلزل شخصيته. ومن هنا يبدأ بناء يوسف الشارونى لهذه الشخصية المحورية. ويختار فى التفاصيل التى سينسج منها قصته حدثا صغيرا يرمز إلى الحدث الكبير.. تماما كما فعل فى قصة «حارس المرمى» و«آخر العنقود» وغيرهما؁ ولكن هنا يتضاءل استخدامه للواقعة ذات البعدين لتكون مجرد جزئية فى البناء الفنى لا لتكون العمل الفنى كله. وهذا الحدث الصغير أفصحت عنه هذه الفقرة من فقرات القصة « كانت تصغرنى بعامين؁ وإنى لأذكر أن والدى تركانا ذات مساء وحدنا - عندما كنا أطفالا - وذهبا فى زيارة قريب؁ ورأيت أن ألعب لعبة مبتكرة مع أختى؁ فاتفقت معها على أن يحاول كل منا إخافة الآخر

لنرى من ينتصر؟ وفعلًا بدأت أكثر وجهي، أصدق فيها بعيني، وأكشف عن أسناني وأقلص أصابع يدي العشر وأنا أقف وأنحني وأقترب وأبتعد محدثًا أصواتًا مخيفة كأنها لا تصدر عني، وقامت هي بمحاولة شبيهة بذلك، ولما كانت أصغر مني، فقد نجحت في إخافتها وساعد على ذلك جو المساء، فما لبثت أن نسيت أنني أخوها وحسبت أنني عفريت أو شيطان وإذا بها تصرخ في رعب وتحتمي بي مني فتحضنني، وهي لا تستطيع السيطرة على أعصابها أو صراخها، وإذا بفزعها بفزعني فما لبثت أنا الآخر أن صرخت ونسيت بها وأنا أبكي. (رسالة إلى امرأة - ص ١٤٢ و ١٤٣) فهو قد نصحها بأن تفضل حياة المتعة القصيرة على الموت البطيء الطويل. وعندما ماتت انتابه الجزع خشية أن يكون قد اخطأ فيما نصحها به، ولهذا فإن به رغبة ممضة أن يطرح قصته مرة تلو الأخرى، إيفاء لحاجة داخلية به إلى أن يلقى إجابة تشفى غليله وتهدئ اضطرابه الذي لا يعرف هدوءًا.

وفي قصة «نظرية الجلدة الفاسدة» يعود يوسف الشاروني إلى منهج «الراوي المزدوج» فراوى القصة يحكى عن لقائه بمسافر ركب قطار الصعيد من محطة المنيا وزامله في رحلته حتى محطة الجيزة حيث نزل الراوى: لم أتنبه إلى وجوده إلا حين تحرك القطار وانصرف عن التطلع من نافذته لأراه جالسا أمامي على المقعد المقابل.. ومنذ لمحت عيناى عينية كان واضحا أنه يتلمس وسيلة للتحدث معي. ولم أكن أقل منه رغبة فقد ركبت بعد ظهر اليوم من محطة أسيوط، وقرأت الصحيفة اليومية ولم يبق أمامي إلا أن أحدث تارة في الجالسين وتارة في الحقول وأعمدة التليفون التي تهبط وترتفع وتهبط وهي تركض إلى الورااء.

وفي غمار الرغبة التي تنتاب المسافرين في سفر طويل إلى قطع الوقت وتبديد الملل بالثرثرة في موضوعات شتى، تطرق رفيق السفر إلى الحديث

عمّا أسماه نظرية الجلد الفاسدة وبعد أن عرفها يبضع كلمات موجزة مضى إلى التدليل عليها وإيضاحها بأمثلة مما وقع فى قريته. وبذلك تحول رفيق السفر إلى راو ثان للقصة. بل ما لبث أن أصبح هو الراوية الأساسى، وتراجع الراوية الأول إلى مقام ثانوى مكتفيا بالاستماع إلى حكايات رفيق السفر عما يحدث فى قريته من أحداث تعزز من نظريته التى بدأ كلامه بها، وقد لخصها فى أن تقام أجهزة تكلف آلاف الجنيهات لسحب المياه وترسيبها وترشيحها وتعقيمها ومد آلاف الأمتار من الأنابيب لتصل أخيرا إلى منزلك، ولكن جلدة صغيرة فاسدة فى صنوبر بيتك تعكر عليك طمانيتك وتجعل من تلك المياه المرشحة المعقمة تهديدا لك. (مجموعة آخر العنقود كتاب أخبار اليوم - العدد ٧٧ أبريل ١٩٧٤ - ص ١١٤).

وإذا تفحصنا عن صفات الراوية الثانى نجد أنه يقرأ كثيرا فى الأدب وفى العلوم الطبيعية، ويحب أن يطعم هذا بذاك. وهو يقدم شكاوى إلى المسئولين «لا يخدعك مظهره، فقد كان وقتها لا يخاف أحدا. وهو ثرثار. وله نظرات فى شئون الحياة والاجتماع والإنسان. وواضع نظريات فى كل هذه الأمور.. يفلسف العلاقة الزوجية بقوله هل تعرف أنه إذا لم يتحقق هذا الاختلاف المتكامل بين الزوجين فإنه يحدث أحد أمرين، إما أن يقع الفراق والطلاق، وإما أن يحدث العكس فيسهت الزوجان أحدهما على الآخر بحيث يتقاربان لا فى الطباع والعادات فقط بل فى الشكل أيضا. فإن وجه كل منهما بل ربما معالم جسمه كذلك تبهر على الآخر. (كتاب اليوم - ص ١٢٦) كما يعلن رفيق السفر النظرية التالية أيضا: إن الشخصية القوية هى ببساطة الشخصية التى لا ترى إلا وجهة نظرها أما الشخصية التى تقيم وزنا لوجهات النظر الأخرى فهى تدفع هزيمتها ثمنا لإنصاف الآخرين. إنها تقيم فى داخلها عيونا للخصم (كتاب اليوم - ص ١٢٣) وهو يستخلص

هذه النظريات من وقائع الحياة اليومية.. بمنهج استقرائي.. قائم على الملاحظة والتجربة والاقتناع. وقادر هو على الإدلاء بأكثر من اثبات ودليل واقعى على ما يقول. أما أهم نظرياته فهي «النظرية الكلية» أى أن الدولة كل لا يتجزأ. لا يمكن أن يختل تصرف دون أن يعنى ذلك اختلال بقية التصرفات. (كتاب اليوم - ص ١٢٧) وهو يطلق على نظريته تلك أيضا النظرية الوبائية فالخلل هنا كالوباء سريع العدوى، سريع الانتشار، فضلا عن أن هذا الاسم يحمل صفة الشر الذى يدل عليه. بينما تسميتها النظرية الكلية لا يحمل إلا صفة محايدة (كتاب اليوم. ذات الموضع) وهو يدقق فى عناوين نظرياته ويناقشها طويلا، فهو ما يلبث أن يعود إلى تفضيل الاسم الأول لأن حياده يجعل النظرية تنطبق فى حالتى انتشار الجلدة الفاسدة والجلدة الجيدة أيضا.

وهو - أى الراوى الثانى الذى اسمه صالح - يتكلم عن تطبيقات لنظريته الكلية فى مستشفى القرية ثم ينتقل إلى الحديث عن شخصية رائعة تحمل كل ما فى الحياة الاجتماعية من متناقضات، تقوم بأكبر الجهد فتذهب المكافأة إلى آخرين لم يبدر منهم إلا كل إهمال وكسل واستهتار. فيه كل الصلاحية ولكنها تنكر عليه لأسباب لا صلة لها بالكفاءة، فقد «قليل له أمامك عقبتان: عمرك وساقك (الخشبية) مع أنه كان سيصبح المدرس الوحيد فى قريتنا، الذى لا يقف النيل حجة معه فى التأخير حضورا والتبكير انصرافا.. ومع ذلك لم يهجر صالح مهنة التدريس التى عشقها وعشقته. وبعد أن أغلق كتابه، عندما افتتحت الحكومة مدرستها، حاول أولا أن يلتحق مدرسا بالمدرسة الجديدة.. فلما حيل بينه وبين رغبته جعل منه الأهالى مدرسا خصوصيا لأطفالهم، لاسيما إذا كانوا فى صف القبول للإعدادى. وقد تفانى صالح فى رعاية تلاميذه الصغار. فكنت تراه عصر

كل يوم وهو يعرج بساقه الخشبية بين بيوت هؤلاء الأطفال.. وقبل الامتحان بيوم شوهد صالح وهو يصطحب الأطفال الستة ويعبر بهم النيل إلى المركز حيث أشرف على تدبير مكان يبيتون فيه خلال يومى الامتحان واستعداد معهم ليلتها مواد اليوم التالى.. وفى الصباح صحبهم إلى لجنة الامتحان يطمئنتهم ويبث فى نفوسهم الثقة. وبين كل مادة وأخرى يراجع معهم موضوعات المادة التالية. وفى اليوم التالى فعل ما فعله فى اليوم السابق حتى إذا ما انتهى الامتحان استعاد إجاباتهم ليطمئن إلى نتيجتهم، فلما أعلنت النتيجة صدق ما تنبأ به، بل فاقت النتيجة تنبؤاته. كان أحد الأطفال الستة أول منطقته التعليمية كلها. بذلك كانت مدرسة القرية أولى مدارس المنطقة. نتيجتها مائة فى المائة وأحد طلبتها الأول على تلاميذ المنطقة كلها. واحتفلت المحافظة بعد ذلك بعيدها السنوى، فقدمت المنطقة التعليمية جوائز لهيئات التدريس بمدارسها المتفوقة وفى مقدمتها مدرسة القرية. ودعى ناظر المدرسة ومدرسو السنة السادسة الابتدائية ومدرساتها، وحصل كل مدرس ومدرسة على مكافأة قدرها خمسة جنيهات. أما الناظر فمنح شهادة تقدير، وحاول صالح أن يحضر الحفل فمنعوه بدعوى أنه لا يحمل بطاقة دعوة «ويكتشف الراوى الأول الذى اسمه صالح أن الراوى الثانى الذى اسمه صالح أيضا إنما يحكى تجربته هو شخصيا. صحيح أنه فى أول الرواية يذكر أنه إنما يحكى عما حدث لأصدق أصدقائه بل «لعله صديقى الوحيد فى القرية» إلا أنه عند نهاية الرواية يتضح أنه لا يحكى قصة أحد غيره.. ويفضحه فى ذلك ساقه الخشبية، التى عرضها فى الرواية على أنها كانت عائقا منع من تعيين صديقه المذكور مدرسا بالمدرسة الحكومية الجديدة.

وإذ يشترك الثلاثة الراوية الأول والراوية الثانى والمروى عنه فى الاسم

«صالح» نجد أن الشخصية التي نواجهها في القصة تضحى واحدة وبخاصة عندما نلتقى في بداية القصة بالفقرة الآتية: إلى أن وجدت صوته يعلو ووجهى يقترب محاولين التغلب معا على ضجيج القطار. حيناً أفلح فأميز صوته، وحيناً يختلط صوتانا بضجيج القطار فلا أعرف هل هو صوته أو صوتى الذى أسمع، وهذا الإيحاء بوحدة الشخصية يدفع إلى غرس التجربة المحكى عنها فى أعماق القارئ ذاته.. وتصبح التجربة المروية تجربة تتعلق بكل منا وليست تجربة ينفرد بها مدرس مغمور فى قرية نائية. ذلك أن «نظرية الجلدة الفاسدة» هى «نظرية كلية» تعنينا جميعا. وما حدث فى قرية صالح يحدث فى كل قرية بل وفى كل بندر، وفى كل بيت أيضا.

وليست هذه أول مرة يستخدم فيها يوسف الشارونى الاسم الواحد لأكثر من شخصية فى القصة ففي «القيظ» نجد اسم «محمود» مشتركا بين بطل القصة الشاب المثقف «وهذه لعنة كافية فى هذا العصر» وبين بائع السجائر «اقترب محمود من دكان محمود...» وكانت الحرية بالنسبة لمحمود المثقف محاولة الإفلات من عادة بينما كانت الحرية بالنسبة لمحمود بائع السجائر الارتباط بعادة يحبها ويألفها إلا أن أيا منهما لم يعرف على أى حال الحرية الحققة «الحرية التى لا تحيا إلا فى الضرورة» على أن العلاقة الشخصية هذه تصبح قطرة فى بحر خضم بواسطة الراوى الذى يوسع من رقعة ما يرويه حتى يصير موضوعه هو حال المدينة فى يوم قاتظ لم تعان مثله من نصف قرن. ومن خلال وصف تفاصيل الحياة التى أصابها العطب بسبب هذا الظرف شديد الوطأة ينقلنا الراوى من الخاص إلى العام. على أن المحور الإنسانى فى القصة يظل متمركزا فى هذه الفقرة: إن أولئك الذين يقررون أن يقيموا معركة ضد عادة سيطرت عليهم، وما من سبب إلا أن يثبتوا أمام أنفسهم أنهم أمام قوى لا يخضعون لها، وهم يجدون فى هذا مرانا للذيذا

لإرادتهم يدركون بعد ساعة واحدة، أو ربما بعد شهور، أنهم خلقوا معركة
كى يثبتوا فيها هزيمتهم. فلا مهرب للإرادة من الضغوط الخارجية.

الضمائر الثلاثة

تبدأ قصة سياحة البطل بالمؤلف يحكى عن مؤمن عبدالسلام عيد الذى
يبحث عن شقة متواضعة بأجر متواضع. ولم يكن من اليسير العثور على
بغيته بسبب أزمة المساكن المستحكمة. فى صباح يوم الجمعة يخرج مبكرا
كأنه يؤدى واجبا دينيا فى البحث عن ذلك المسكن. وعندما يذهب إلى بيت
صديقه صلاح الذى وعده بأن بدله على طلبه. تتحول القصة إلى حديث
على لسان مؤمن ويتراجع المؤلف الراوية. وعندما يخرج إلى الشارع مع
صديقه يعود المؤلف إلى متابعة روايته. وعندما يسأله صديقه فى الطريق
فيما يفكر يتحول مسار القصة إلى مونولوج داخلى قصير يجرى على لسان
البطل. ويرجع السرد المباشر ليعود الحديث بضمير المتكلم. وتمضى القصة
متنقلة على هذا المنوال بين المؤلف كاتب القصة وبين المونولوج الداخلى
الذى التحم مع السرد التحاما لا نشاز فيه. وكأن المؤلف يقول إن ما جرى
فى العالم الخارجى من أحداث وكلمات أعرفها واكتبها بلسانى أما ما يدور
بخلد مؤمن عبدالسلام من أفكار وانطباعات وتأملات فهذه أتركها
لصاحبها يرويها جنبا إلى جنب وفقرات السرد المباشر. كل ذلك بخلاف
لحظات الحوار التى تتخلل القصة أيضا. ويتحول الحديث قرب نهاية القصة
من مجرد سرد مباشر وعادى إلى خطاب موجه إلى مؤمن يتضمن نصحا له
وتوجيها بأن يعود إلى الفندق.

«فإذا صبحا الصبح ستذهب إلى عملك حيث تلتقى بصديقك صلاح،
ثم تنحنى ظهرا على منزل خطيبتك حيث دعتك لتناول الغداء، لا تنتظر

هذه المرة للأسبوع المقبل، فلتواصل بحثك غداً وبعد غد وبعد غد. اغتنم كل فرصة وكل دقيقة. اقرأ إعلانات الجرائد جميعها وسر بطرقات المدينة جميعها واسأل من تعرفه وتعرف على من لا تعرفه، واجمع حولك كل من لا بيت له، فأنت بطل من أبطال هذا القرن. لأنك استطعت الحصول على وظيفة والحصول على حب، ولا بد لك - وللآخرين - من الحصول على بيت. وبهذه العبارات التي تقطر مرارة ورثاء تنضاف نبرة ثالثة إلى نبرات القصة فضلاً عن النبرة الحياضية في السرد المباشر والنبرة الذاتية المفعمة بالتعليقات الذاتية، أما هذه النبرة الثالثة التي هي نبرة تأنيب على ما ليس للمؤنب يد فيه، فهي نبرة تسكب بترولا على جمرات خابية. ويمكننا أن نرى في هذه الضمائر الثلاثة (هو - أنا - أنت) تجسيما ثلاثيا لشخصية واحدة. فعندما تمضي القصة سردا (هو) فنحن إزاء الشخصية في الخارج.، وعندما تمضي القصة بضمير المتكلم (أنا) فنحن إزاء الشخصية تناقش الخارج في داخلها، أما عندما تمضي القصة قرب نهايتها إلى مخاطبة البطل (أنت) فنحن إزاء البطل يندب حظه ويشكو الظلم الذي يجعله يحس بنفسه منسحقا ناقما على الحلقة المفرغة من الإخفاق الذي يدور فيه سعيا وراء مطلب عادي ومشروع.

وفي صدد هذه القصة المنشورة عام ١٩٥١ وهي من قصص يوسف الشاروني الباكورة بقول: إن استخدام الضمائر الثلاثة في القصة الواحدة لم يكن مألوفا في القصة المصرية - منذ أكثر من عشرين عاماً - فقد كان المعتاد أن تبدأ القصة وتنتهي باستخدام ضمير واحد، إلا إذا كان هناك حوار. ومع ذلك فإن هذه الضمائر الثلاثة لا تكون غالبا إلا ضمير البطل. كل ما هناك أنها زوايا مختلفة له، ولو من ألوان كسر الرتابة القصصية. وحتى عند استخدام ضمير الغائب فإنه ما عاد يعبر عن وجهة نظر المؤلف

العالم بما لا يعلمه البطل، بل يظل الضمير هنا ملتصقا بالبطل معبرا عن آرائه وانفعالاته، تماما كما لو كان ضمير المتكلم.. كذلك الأمر عند استخدام ضمير المخاطب، فالبطل يتحدث إلى نفسه ويخاطب ذاته، تماما كما يحدث للكثيرين منا حين يشغلنا تفكير عميق ونريد أن نوضح الأمور لأنفسنا (الحوار الذي أجراه حسن محاسب - بمجلة المجلة - عدد أغسطس ١٩٧١).

ضمير الغائب الملاصق للبطل

فى قصة «الأم والوحش» نجد الراوى يقص علينا بطولة الأم التى خرجت إلى التربة لتغسل بعض الثياب ووضعت على الشط ليس بعيدا عنها طفلها الصغير، الذى نام، ريثما تنجز ما خرجت من أجله فى وقت الأصيل، والعممة تزحف ببطء على الوجود. رأت الأم حيوانا رجعت أنه من الضباع التى تفد من بطن الجبل القريب يربص بابنها الوليد كى يفتك به. فما كان من الأم إلا أن نسيت كل شىء.. ضعفها، ووحدها فى هذا المكان المقفر، وافتقارها إلى أداة للدفاع. وناولت الضبع بقطعة من غصن شجر. بل انتهى بها الأمر إلى أن دفعت بذلك الغصن إلى وجه الوحش ففقت إحدى عينيه واضطرت إلى التراجع ثم الانسحاب نهائيا.

يحكى الراوى قصة هذه المرأة بكل حذافيرها الناضجة بالبطولة ويصف كل أحاسيسها وانفعالاتها.. ما رأت وما فعلت وما دار بخلدها فى لحظات المحنة فى مواجهة الوحش.. ولم يقتصر الراوى على وصف الكيان الخارجى للبطل - بل تغلغل إلى أعماق تلك الشخصية، حتى كاد أن يعرف بكل دقة أحلامها وماضيها. فبدت لنا شخصية «المرأة» الأم مجسمة أفضل تجسيم. صامدة شامخة قوية، تستهين لحظة الخطر بكل ما يتهددها من جانب الضبع المفترس الذى آله أن تفلت من بين أنيابه فريسته الصغيرة.

بعد أن يحكى الراوى كل ذلك فى «لقطة قريبة» نجده يعود إلى البحث
«فى لقطة بعيدة» عن دليل على يقينية الفعل البطولى الذى حدث. يرجع
إلى شيخ الخفراء، فيستنطقه ما يعتبر تأكيداً لما روته الأم لأهل القرية عند
عودتها. فيقرر شيخ الخفراء أنه حين كان يمر ساعة الغروب على خفراء
قريتنا. لمح فى طريق المقابر ضبعاً يتشمم الأرض كأنه يبحث عن جيفة. وقد
لاحظ أن به شيئاً غير طبيعى لم يستطع أن يحدده أول الأمر. ثم أدرك أن
فى مشيته ما يشبه تردداً لا يتفق وجرأة الضباع. فلما شم - فيما يبدو -
رائحته البشرية التفت بوجهه وجسمه نحوه فأدهشه أن يكون بلا عينين ثم
أطلق أرجله للجرى. وقد أطلق عليه عبارات نارية غير أنه لم يصبه. ويقسم
شيخ الخفراء عند تضيق الخناق عليه - أن الضبع قد فقد عينا واحدة على
الأقل. هنا نجد الراوى لا يكتفى بسرد ما جرى من عمل بطولى على
مستوليه بل أنه يلجأ إلى آخرين لتعزيز قصته. فيتخذ لذلك من شيخ
الخفراء شاهداً يمكن أن ينسب إليه القصة فتأكد لسامعيها وترسخ فى
يقينهم، بل إن الراوى لجأ فى تأكيد هذه الرواية إلى أكثر من شاهد، من
بينهم عمدة القرية وخفراؤها وقد أضاف هؤلاء إلى القصة الأصلية
تفاصيل عديدة اختلفت عن بعضها بعضاً تبعاً لطبيعة الراوى، وقد أثرى
كل ذلك أساطير البلدة ومواويلها. بل إن الراوى يعتمد أيضاً فى حشده
لمصادر قصته إلى التنبيه إلى ما يشوب القصة الأصلية مع النقل من ذبذبة
وتحريف ومبالغة. فها هو مراسل إحدى الصحف اليومية يرق إلى صحيفته
قائلاً: وقعت مساء أمس معركة ضارية بين أم من قرية الكرنك مركز
الأقصر وضبع ضخيم دفاعاً عن طفلها، وقد استطاعت الأم فى النهاية أن
تصرع الوحش بشجاعتها دون أن تصاب إلا بخدوش قليلة. فقد قادت
المبالغة الصحفى إلى القول بأن الأم قد صرعت الضبع، وهذا لم يحدث،

كما أن ما أصاب الأم لا يعتبر من الخدوش الضئيلة فقد حملت إلى مستشفى الوحدة المجمع حيث أسعفت وتقرر بتر ثلاثة أصابع من يدها اليسرى: البنصر والأوسط والسبابة. ولا تعتبر هذه بطبيعة الحال مجرد خدوش قليلة. بل هي عاهة مستديمة ظلت عنوانا للمعركة التاريخية في حياة القرية، فالأم الشجاعة «أم سيد» ماتزال تشاهد في شوارع القرية بعد أن تقدم بها العمر وصارت مثل الحميزة العتيقة، بأصابعها المبتورة، وكلما زارت بيتا من بيوت القرية حرص كبارها أن يعاين صغاره بقايا هذه الأصابع دليلاً على ما سبق أن روه لهم عن قصة معركتها وانتصارها على الوحش. وهذه الآثار الباقية أصبحت بديلاً كافياً عن روايتها لما حدث فهي إذا طلبوا منها أن تروى قصتها بنفسها، ما عادت ترويها إلا بكلمات سريعة قلائل لا تروى فضولاً ولا تشبع استطلاعاً.

من كان الراوى فى قصة « الأم والوحش »؟ كيف تأتى له أن يحكى قصة «أم سيد» بكل هذه الدقة الخارجية والداخلية، حتى أنه يذكر مثلاً ما دار بذهن الأم الشجاعة من ذكريات قديمة منها مثلاً ما سبق أن روته لها فاطمة بنت الشيخ عبدالدايم من أن والدها كان عائداً على حمارته فى طريق المقابر ذات ليلة، حين قابله ضبع. تسمرت الحمار، وانتصبت أذناها، وأفسحت ما بين قدميها الخلفيتين ثم تبولت، وقد استطاع أن يحتمى بإحدى المقابر هو وحمارته طوال الليل حتى انصرف الوحش يائساً فى الفجر. فلما خرج من مكمنه اكتشف بعينه - وعلى ضوء النهار - أن حمارته بالت دماً. ومن تلك الذكريات التى يقصها الراوى أيضاً نقلاً عن أم سيد ما سمعته من أن الضبع ينهش أول ما ينهش عجيزة فريسته وهى ماتزال حية، أشهى طعام فيما سمعت لدى الضبع أو الذئب - ثم تمضى خواطرها فتذكر أنه «ليلة الزفاف كانت عجيزتها أشهى كنوز جسدها لدى زوجها.. ذلك كان منذ

خمس سنوات، اليوم يقول لها أبو سيد إنى ألمس عجيزتك كما ألمس عجيزتى تماما. لا فرق، ويضحك، غير أنها تعلم أنه كاذب، أنه يغيظها وتلك إحدى طرقه فى مداعبتها^(١) وقد يقال فى تبرير الترابط بين لحظة لقاء الخطر وذكريات ليلة الزفاف أن العقل الباطن لا سلطان عليه، ولا نهاية لما يمكن أن يتوقع من تداعى الأفكار والصور والمعانى فى لحظة من اللحظات، ولكن يرد على ذلك بأن العقل إنما يعمل عندما تخف قبضة العقل الواعى. أما فى اللحظات التى يكون فيها العقل الواعى فى أقصى درجات تيقظه وتنبهه فإن العقل الباطن يتراجع بعيدا جدا.. ولا يكون ثمة احتمال لعمل إزاء تيقظ العقل الواعى وتحفره، وقد كانت اللحظة التى تقف فيها أم سيد أمام الوحش.. هى لحظة تيقظ حاد يشحذ فيها العقل الواعى كل قواه لمجابهة الخطر الذى يهدد الكيان.. بل إن القروية الجميلة القوية، المشوقة الفتية فى لحظات صراعها مع الوحش تتذكر أيضا حماتها التى يغيظها أنها وزوجها أبو سيد يتضاحكان أمامها فتريد أن تستعيد ابنها، وأن تستولى عليه بعد أن أصبح ملكا لزوجته لكن هيهات. هذه ذئبة أخرى، بل لبؤة. لكنها عرفت كيف تنتصر عليها فى معارك كلامية ومخيلية - كيف تأتى للراوى أن يتحصل على كل هذه التفاصيل المفرقة فى الخصوصية والذاتية؟ تتضمن الإجابة على هذا التساؤل كشفا عن إجابة جديدة للسؤال الذى نواجهه فى هذه الدراسة.

ففى «لقطة قريبة» للقريب أكثر من دلالة. ومن هذه الدلالات أن القرب فى هذا المقام يعنى القرب من لحظة الحدث. فالقصة فى هذه اللقطة إنما تروى أثناء تخلق الحدث ذاته، فيقترب ضمير الغائب من الشخصية

(١) ومن المتميز حقا فى هذه الفقرة أن تترابط ذكريات جنسية بلحظات مواجهة الموت ولقائه، بهذه السهولة والعفوية.

المحورية بحيث يصبح ملاصقا لها ويصير الضمير هو وعى البطلة بنفسها، وبمعاونة المؤلف الذى يفترض أن العمل الفنى كله من إبداعه.

ويمكن تشبيه ذلك الموقف بطبيب الأشعة الذى يسلط أشعته على الجسم الذى يفحصه فتظهر أعضاء موجودة أصلا فى الجسم، ولكنها ما كانت لتظهر إلا بعملية تسليط الأشعة الكاشفة على الجسم، وهذا هو دور الفنان بالنسبة لشخصيته التى يتركها تتحدث حديثا لا يمكن أن تفصح عنه إلا بمعاونة الفنان الخالق. أى أنه بعبارة أخرى يستنطقها.

إن يوسف الشارونى الذى وجد أن هناك ظلالة لألفاظ اللغة تعبر عن مواقف لا يسعفها بها القاموس اللغوى المتعارف عليه، فاستخدم اللفظ وضده، ليكون من حصيلة اجتماع الاثنين هذا الظل الجديد لما بين اللفظين، وهو ما استخدمه يوسف الشارونى بوفرة على وجه الخصوص فى قصته «المحات من حياة موجود عبدالموجود» مثل قوله «ثمة شر يوشك أن يقع ولا يقع لكنه سيقع» ومثل «يقلبنى ألا أجد ما يقلبنى» - إن يوسف الشارونى أيضاً قد حل ذات المشكلة فىمن يتحدث فى كثير من قصصه، حيث وجد أن ضمائر اللغة ليس فيها إلا ضمير متكلم ومخاطب وغائب، لكنه اكتشف أن بالإمكان أن يوجد فى العمل الفنى ضمير لا هو ضمير الغائب ولا هو ضمير المتكلم ولا هو ضمير المخاطب، بل هو ضمير بين بين، وذلك كما يحدث عندما يضع المصور قليلا من اللون الأحمر على قليل من اللون الأصفر، فيحصل من هذا المزيج على لون برتقالى، ومن هنا وجد هذا الضمير الذى يمكن أن نسميه بألفاظ اللغة المتعارف عليها «ضمير الغائب الملاصق للشخصية» وهو ضمير لا تعرفه قواعد اللغة، لكن يعرفه الإبداع الفنى. أى أنه ضمير فنى وليس ضميراً لغوياً، فهو ليس ضمير المتكلم تماماً، ولا هو ضمير الغائب أيضاً، إنما هو ضمير فنى يبدعه الفنان

ليحصل منه على لقطة فنية غير موجودة إلا على مستوى الوجود الفنى،
لكن بغيره لا يتأتى استيعاب الواقع بكل ملاءته وثرائه^(١).

شخصية تعدى الراوى

إن الراوى فى قصة « العشاق الخمسة » هو واحد من جماعة من رفاق
قدامى كانت الرغبة فى المعرفة والعلم تتأجج فيهم، فأحدهم رسام، والآخر
موسيقى وثالثهم شاعر ورابعهم فيلسوف وخامسهم هو راوى القصة الذى
جمعه بسائر الرفاق القدامى وفاة الشاعر حامد منذ أسبوع.. والذى كان قد
أحب ملهمة الجماعة كلها.. وكان اسمها سلوى.. فتاة من إحدى
محافظات الوجه البحرى أقبلت إلى القاهرة كى تنظم فى جامعتها. كانوا
جميعا من جيل يعيش فى مصر (جيل الأربعينيات)، شاهدوا الماضى ينطفئ
وراءهم، وشاهدوا المستقبل لغيرهم، ولم تستطع أقدامهم أن تثبت فى
الحاضر. وكان هذا الجيل يقرأ الأدب على ضوء مصابيح بترولية، ويتابع
دراساته وهو يستمتع إلى ضجيج المذياع فى أقرب مقهى. «لم يبح الشاعر
لفتاته بحبه إلا فى قصائده.. ولم تبع هى له بحبها قط - وعندما جاءت
تخبر الجماعة أنها قد خطبت لأحد أساتذتها وأنها سترحل - كان هذا
إذانا بموت الشاعر، الذى لم يقو على الفراق.. سعل واستبد به مرض
الصدر حتى مات بعد بضعة شهور وها هم الصحاب، ومنهم راوية القصة،
يحضرون إلى حجرة أحدهم وقد مضى على وفاة صديقهم أسبوع

(١) راجع فى هذا الصدد الحديث الذى أجراه حسن محاسب بمجلة المجلة أغسطس
١٩٧١ ومقالة يوسف الشارونى عن رواية الشحاذ لنجيب محفوظ وهذه المقالة
منشورة بكتاب يوسف الشارونى بعنوان «دراسات فى الرواية والقصة القصيرة»
طبعة ١٩٦٧ وأعيدت فى كتاب «الروائيون الثلاثة» طبعة ١٩٨٠.

ليسترجعوا ذكريات الماضي وليودعوا صديقهم المتوفى وداعاً أخيراً.
والواقع أننا إذا تساءلنا ونحن نقرأ قصة «العشاق الخمسة» عمن يتحدث
فيها؟ لا نجد الإجابة الشافية في نسبة القصة إلى راويها.. بل نحس كما
نحس ذلك من خلال قصص أخرى ليوسف الشاروني «كالوباء»، و«الجلدة
الفاسدة» و«القيظ» و«الحذاء» بأن الذى يتحدث إنما هو كائن جماعى، هو
الجماعة ذاتها.. وأن الراوية الفرد ليس سوى مجرد بوق لإسماع صوت
ذلك الكائن الجماعى. وبرز من هذه القصص مبلغ تأملية يوسف الشاروني
وعقلانيته فى بنائاته الفنية، ولنضرب مثلاً على ما نقول من قصة «العشاق
الخمس» حيث نقرأ فى عباراتها فقرات مثل هذه: «وفى مصر كان بعض
شباب الجيل يحاول ما استطاع أن يتعرف على زعماء الفن والفكر فى
العالم. وأن يصل إليه ضجيج الحضارة التى تنهار، وذلك فى نفس الوقت
الذى كانت فيه القنبلة الذرية قد اخترعت والأدوية المهدئة للأعصاب قد
انتشرت والبشرية كأنما تعاني المخاض... كانوا يحسون أنه يجمعهم جيل
واحد ورعب واحد وأمل واحد. ويضمهم كذلك شخص واحد.

على أن الأمر فى هذه القصة ومثيلاتها من قصص يوسف الشاروني لا
يتعلق بمجرد عبارات وفقرات طالت وقصرت ربطت بين الخاص والعام،
بل إن ذلك الانطباع هو الذى تعطيه القصة برمتها. فهى تكون لصيقة
بالجماعة التى تتوصل من خلال فرد أو أفراد إلى أن تحكى عن نفسها. أن
الذى نقوله يبدو على الأخص فى أنفاس ذلك الكائن الجماعى المترددة فى
جنبات القصة كلها.. وقد بدا ذلك أيضاً فى «نظرية الجلدة الفاسدة»
فالموضوع كله لا يخص صالحاً راويها فحسب بل هو مجرد بوق تتكلم
عبره الجماعة التى يعبر الحدث المروى عن حياتها هى على الأخص،
وكذلك فى «الأم والوحش» نجد نبض تلك القصة يرقى بنا إلى المستوى

القومى فيبدو لنا أن «مصر» هى التى تحكى حكاية صمودها وانتزاعها لأرضها من الغاصبين. وقد يقال أن هذا لا يعتبر إجابة على السؤال «من الذى يتحدث فى قصص يوسف الشارونى» بل هو أميل إلى أن يتعلق بمضامين القصص. ولكن الواقع أن الأمر فى هذه القصص بل وفى قصة «مطاردة منتصف الليل» أيضا يتعلق بضرب من «التعبيرية الاجتماعية» التى تبدو فيها مظاهر الحياة الاجتماعية كلها من خلال نفسية البطل فيبدو احتجاجه احتجاج المجتمع على الأوضاع الجائرة التى تأخذ بخناق وتكتم أنفاسه. وفى قصص يوسف الشارونى هذه نجد أن الجماعة هى المتحدثة الحقيقية وإن تجسدت أبطال هذه القصص وجعلت ألسنتها تتحدث بما هو قول المجتمع واحتجاجاته. وفى هذا يقول يوسف الشارونى أيضا: «إن أساس المعالجة الدرامية فى قصصى تحطيم الفاصل بين الشخصى والعام، بحيث إن الحدث الشخصى يتسلسل زمنيا، بينما الحدث العام يتسع مكانيا، ويكون خلفية وبيئة للحدث الشخصى. وفى قصة «الزحام» هناك حدث شخصى وهو أثر الزحمة على البطل من حيث إنه عاجز عن إتمام تعليمه بسبب زحام الطلبة فى الفصول، وعلاقته المحرمة بزوجة أبيه بسبب ازدحام المساكن، ثم ما يعانى به بسبب الزحام فى عمله كمحصل بإحدى شركات النقل بينما الخلفية التى تدور عليها الأحداث هى زحام المدينة، وانعكاسها على الحياة الاجتماعية، بحيث يصبح البطل الحقيقى هو الزحام نفسه، أو الوباء فى قصة «الوباء» أو القيظ فى قصة «القيظ».. إلخ وليس الحدث الشخصى ولا الأحداث العامة إلا أدوات لإبراز هذا البطل^(١).

(١) حديث أجراه نبيل فرج - وفى هذا الحديث يقول يوسف الشارونى أيضا أن أزمنا ليست مجرد أزمة اجتماعية، كما هى فى نظرة المدرسة الواقعية، بل هى أزمة =

وتتخطى الحواجز فى قصص يوسف الشارونى بين العالم الداخلى للشخصيات والعالم الخارجى بحيث إن ما يدور فى كل منهما يحمل دلالة على الآخر. وبذلك يحدث نوع من التوازى بين العالمين الداخلى والخارجى للإنسان فالنفس الإنسانية ليست إلا جزءا من الوجود ككل ولهذا ينعكس هذا الوجود الخارجى على النفس الإنسانية كما أن النفس الإنسانية تعكس بدورها ما تموج به من انفعال وأفكار على العالم الخارجى. ومن هنا يأتى التوازى بين العالمين أحيانا، والاختلاط بينهما أحيانا أخرى، بحيث يتشابكان فى كل واحد متعدد المستويات. ولا ينطبق هذا الكلام فقط على العالمين الداخلى والخارجى للإنسان، بل أيضا على الحدث الفردى والأحداث العالمية، فالحدث الفردى نتيجة للأحداث العالمية، وبوقوعه يصبح بدوره جزءا من هذه الأحداث، يلخص ملامحها (من الحوار الذى أجراه نبيل فرج) ويتجلى ذلك بشكل موفق فى قصة مثل «الحذاء» فحول علاقة ذاتية بحتة هى العلاقة بين القدم والحذاء الضيق القديم المرتق يأخذنا المؤلف فى جولة ضخمة بين أحوال الدنيا كلها، من إضرابات عمال إلى مظاهرات طلبة إلى اغتيال أحد الكبراء إلى انتشار وباء فى المدينة.

بل وفى «زينة صانع العاهات» نحن إزاء محام يترافع فى محكمة الضمير الإنسانى عنالمجتمع الذى جثمت الأوضاع الجائرة على صدره وأجأت بعض ضحايا البشر إلى ارتكاب الجرائم التى لا يسألون عنها قدر ما تسأل عنه الأوضاع الاجتماعية الظالمة.

وفى «مصرع عباس الحلو» نستمع إلى صوت المجتمع يبصرنا بمن هو

= حضارية مارة بالأزمة الاجتماعية، أى أن الأزمة الاجتماعية إحدى مظاهر أزمة الحضارية.

الذى قتل عباس الحلو حقا.

وعندما يتحدث الراوى فى «سياحة البطل» يعمد إلى الكاريكاتير الاجتماعى الذى هو من مقومات «التعبيرية» التى أتى بها يوسف الشارونى إلى أدبنا القصصى مبكرا.

البطل الراوية

فى كثير من قصص يوسف الشارونى يعمد البطل إلى راوية حكايته. ويتألف من هذه القصص طائفة تنتمى إليها أعمال متفاوتة القيمة من الناحية الفنية، فبينما تدرج فى هذه الطائفة قصص يوسف الشارونى الكبيرة «دفاع أو مطاردة منتصف الليل» و«الزحام» و«لمحات من حياة موجود عبدالموجود» تدرج فى هذه الطائفة قصص أخرى لا ترقى إلى مستوى تلك القصص الثلاث مثل قصة العيد التى يحكى فيها صبى صغير يعمل فى المدينة خادما قصة زيارته القصيرة لأسرته فى القرية، ففضلا عن أنه ليس ثمة أى مبرر فنى يدعو إلى أن تجرى القصة على لسان ذلك الصبى، فإن اللغة العربية الفصحى التى يستخدمها فى روايته لا تبدو مقنعة مما يحدث فى نفس القارئ أزمة ثقة بأصالة العمل وصدقته. وكان المؤلف فى غنى عن ذلك لو عمدا إلى سرد قصة ذلك الصبى مباشرة، بل إنه فى قصص أخرى مثل «آخر العنقود» و«حارس المرمى» كانت مقتضيات رصد تيار الشعور وأحلام اليقظة والآمال والإحباطات والذكريات التى تدور وتترى فى وجدان الشخصية تدعو إلى أن تكون هذه الشخصية ذاتها هى الراوية، وهو ما لم يفعله يوسف الشارونى.

على أن الفن القصصى يرقى إلى قمة حقيقية على لسان كل من أبطال «دفاع منتصف الليل» و«الزحام» و«لمحات موجود عبدالموجود» وتصبح

رواية القصة على لسان بطلها في هذه الأعمال مبررة أكمل تبرير، مادام أن كل شخصية من هذه الشخصيات تجتاز محنة ثمضة ومؤرقة، فبطل «دفاع منتصف الليل» استحوذ عليه شعور مبهم ودفن بأنه مطارداً، وأن ثمة من يلاحقه ليحقق معه ويعاقبه على إثم غير محدد، أو لا يعرف البطل تحديده. إن ثمة إحساساً بالدنس يعذبه، و«كان ذلك عند هبوط المساء إلا قليلاً، حين كنت أبحث عن شيء أحك به جسدي، وكانت الليفة هي حاجتي الحقيقية للخلاص مما أنا فيه، وأنا أؤجل ذلك من يوم إلى يوم، حتى أدركت أخيراً أن الأمر أصبح ضرورياً لا مفر منه». إنه مطارداً ويؤرقه الغد لأنه يحدث أنه سيقدم للمحاكمة عن تهمة لا يعرفها تماماً، فيجهد نفسه كي يعد دفاعه الذي سيدراً عنه شبهة يحس بأنها محدقة به «لقد كان كل أمل في الحياة هو أن أعيش في هدوء.. لكن ها قد ذهبت كل محاولاتي أدراج الرياح، وبالرغم من كل هذه المحاولات فقد وجدت أخيراً من يتبعني في شوارع المدينة وأزقتها، ومن يعرف كل أسرار حياتي، ومن يحاول أن يسد على كل منافذ الخلاص، ويتدخل فيما حرصت أن أخفيه عن كل إنسان، حتى وضعت أخيراً في مكان مظلم تذهب فيه الخفافيش وتجيء طولا وعرضاً وصعوداً وهبوطاً». نحن إذن إزاء شخصية تحس إحساساً مؤلماً بمحنة تردت فيها، وبأن ثمة لعنة أو خطيئة تلاحقها وتمسك بتلابيبها، وهي ماضية بلا توقف في الذود عن نفسها ونفى التهم عنها. وتعتبر هذه الحالة تكئة كي تتكلم الشخصية عن ورطتها، فلن يسبر أغوار محنة هذه الشخصية إلا هي ذاتها، فليس بمجد أن يتحدث آخر عنها، حتى المؤلف الذي يعرف كل شيء عنها، لن يبدو كلامه مقنعاً متى أوغل الكلام بعيداً إلى أعماق أعماق تلك النفس المؤرقة.

ويصدق ما تقدم أيضاً على فتحي عبدالرسول بطل «الزحام» وموجود

عبدالوجود بطل «المحات من حياة موجود عبدالوجود». فكل منهما فى محنة لا تقل مرارة عن محنة بطل «دفاع منتصف الليل» ولهذا كان المونولوج الداخلى أنسب الأساليب الفنية لبناء القصة فى حالة كل منهما أيضا. وإن كان ثمة فارق بين محنة بطل «دفاع منتصف الليل» وبين فتحى عبدالرسول وموجود عبدالوجود فسبب محنة الأول يظل مبهما غير متعلق به قدر تعلقه بمجتمع محاصر ضاغط، وهذا ما اتصفت به «التعبيرية» التى كان يوسف الشارونى أحد روادها فى القصة العربية، بينما محنة كل من فتحى عبدالرسول وموجود عبدالوجود معروفة السبب، وهذا السبب يرجع إلى إثم محدد ارتكبه كل منهما، ففتحى عبدالرسول، ضاجع امرأة أبيه إثر وفاته، وموجود عبدالوجود تزوج البنت واتخذ من أمها عشيقة إلى أن اكتشفت البنت ذلك فانتحرت، وأصيبت الأم بلوثة ثم قتلها. ويمضى الإثم يطارد كلا من هاتين الشخصيتين فيتألف من تخطيطهما فى شرك الإحساس بالخطيئة نسيج القصة التى تعتبر خامتها خامة سيكلوجية، وأن تجاوزت ذلك إلى آفاق وجودية أرحب.

وفتحى عبدالرسول مثل زميله بطل «دفاع منتصف الليل» يروى لنا قصته بنفسه فهو ولا شك أقدر على الإدلاء لنا بمشكلاته وهو مثله ومثل سائر الرفاق التعبيريين فى «العشاق الخمسة» من «أهل المدينة» يعانى من ضغوطها الساحقة.. ومصيبته الآن هى الزحام، الزحام فى البيوت فى الشوارع فى الأتوبيسات فى النوادى وفى محال التموين والبقالة أيضا وفى المدارس فى كل شىء.. حتى أصبح الزحام فى نسيج القصة كائنا مسخا اخطبوطى الطابع يلقى أذرعته حول فتحى عبدالرسول.. ويضغط على وجوده كله.. وهو أكثر إحساسا بوطأة الزحام من غيره.. فقد كان أبوه بدينا بدوره ونزح من الريف إلى المدينة ولكنه دبر لنفسه مكانا فى صفوف أهلها

الذين يصفهم ابنه فتحى عبدالرسول بأنهم يهرولون نحو شىء ما كأنهم
قطيع أغنام تتدافع فى طريق عودتها إلى قريتنا ساعة الغروب. وافتتح الأب
محلا صغيرا للبقالة.. ودبر لأسرته سكنا على أى حال «غرفة جمعتنا أنا
وأبى وأمى وأختى الصغيرة سعدية وبقايا ما حملناه من كتب وأثاث. الغرفة
طابق نصفه فوق الأرض ونصفه تحت الأرض، نوافذه ضيقة ذات قضبان
كأنها زنانات، تصلها بقايا ضوء الشمس ولا تصلها الشمس، فكأن نهارنا
غروب طويل، وما يحمل الغروب من رطوبة لا دفء فيها. فى هذا المكان
تتلاصق الغرف، فى الغرف تتلاصق أجساد الرجال وأجساد النساء كلما
جمعتهم عتمة الليل فيتوالدون كالأرانب، وتتصادم الأهواء فيعلو الشجار،
وتتلامس الرغبات فيشتعل الجنس. الصباح هو اللغة الوحيدة التى يعترف
بها سكان هذا الطابق، صباح لا يهم أن يكون فيه كلمات، كأنما هناك
مسافات بعيدة بين الرجل وزوجته وبين الابن وأبيه، وبين السيدة وجارتها،
ويبدو أن صاحب البناء - توفيراً لنقوده - قد جعل سقف طابقنا منخفضاً
للغاية، بحيث لا بد أن ينحنى كل من يريد الدخول، الأطفال وحدهم
يستطيعون دخوله منتصبى القامة. فكنت ترى الرجال والنساء يزعمقون
ويضحكون ويتحركون وهم منحنون كأنهم أقواس أو أنصاف دوائر، لهذا
كانوا بمجرد دخولهم وانحنائهم. يرون أول ما يرون أقدامهم والأرض التى
تحت أقدامهم. النوم هو فرصتهم الوحيدة لاعتدال قاماتهم من جديد. ومع
ذلك فقد كانوا يفضلون - طلباً للدفء فى الشتاء - أن يحتفظوا بتقوسهم
حتى أثناء النوم، ولقد كان ذلك صعباً علينا أول الأمر بسبب سمتنا، غير
أننا ما لبثنا أن تعودناه.. وكان فى الغرفة سرير ينام عليه والدى وأمى، أما أنا
وأختى فكنا ننام على حصير فوق الأرض. وهذا التقوس والانحناء - على
ما نذكر جيداً - هو من البقايا البعيدة لسمات الشخصيات التعبيرية الأولى.

وقد تكررت هذه الأوصاف الخلقية والمعنوية في بنيانهم. ولكن الأمر الذى نضعه فى الاعتبار بالنسبة لقصة « الزحام » مقارنة بقصص مجموعة « العشاق الخمسة » التعبيرية أن هذه السمات بعد أن كان يعتمد عليها يوسف الشارونى فى بناء شخصياته التعبيرية الأولى اعتمادا أساسيا، ويملاؤها جنبات أعماله القصصية منزلقا إلى المبالغة والتهويل فيها أيضا، نجده فى قصة « الزحام » يلتزم الإقلال منها، فيكون استخدامه لها استخداما غير رئيسى، بل وعرضيا أيضا، وفرق بين الارتكان إلى هذه الصفات فى بناء الشخصية وبين مجرد الاستفادة فحسب.

كما أن يوسف الشارونى يعمد - وهو ما لم يكن يحرص عليه من قبل - بالنسبة لإبراز الخوف الشديد لدى شخصية فتحى عبدالرسول من الزحام - إلى التقصى عن أسباب موغلة فى القدم مترسبة فى أعماق الشخصية منذ أيام طفولته. مما يعطى للشخصية فى رهبتها من الزحام أساسا سيكولوجيا يعتد به. فنجد فتحى عبدالرسول يستعيد ذكرى بعيدة لاصقة بذاكرته بشكل مؤرق، فهو يخاف الزحمة ويتهيبها « أخافها منذ اصطحبنى والدى معه إلى مولد سيدى أحمد النوتى، وانضم إلى حلقة من حلقات الذكر يتزعمها حتى نسينى تماما. أما أنا فقد تمثيت أن أركب إحدى المراجيح، ثم وقفت أتأمل مبهورا حصانا من الحلوى عليه فارس صغير ربما كان فى مثل سننى، ثم مر بائع للطراير تتبعته قليلا حتى أحسست فجأة أننى ضعت وسط الزحمة. ذهبت أعدو فى لهفة إلى حلقات الذكر المنتشرة فى المولد، كلهم يشبه أبى وليس فيهم أبى، انفجرت باكيا وأنا أعدو مرتظما بالناس، محتما منهم فيهم، خائفا مذعورا. لو كنت معه فى الحقل لرأيت أنه على مسافة أبعد مساحة من المولد. لم ينقذنى يومها إلا واحد من قريتنا سمعته يقول: ابن عبدالرسول بيكى، مالك يا ولد، ثم قادنى إلى أبى. من

يومها تهيبت الزحمة» (ص ٦ من مجموعة الزحام).

وقد بنيت شخصية فتحى عبدالرسول على أساس المونولوج الداخلى من تيار الشعور لحظة وقوفه عند محطة الأتوبيس فى حر الظهيرة فى انتظار أتوبيس يقله إلى محل عمله وقد دنا موعد نوبته فهو يعمل محصلا (كمساريا) فى شركة النقل الداخلى.. مضى ثلث ساعة وهو لا يجد لنفسه موضعا ينحسر فيه فى الأتوبيس.. بل إنه فى إحدى المرات ما أن وضع أطراف أصابعه على السلم المزدحم حتى أحس بدفعة قوية فى صدره ألقت به إلى الأرض خائبا. من لحظة وقوفه عند محطة الأتوبيس يزداد إحساسه بأنه إنسان منضغط. ويعود بنا إلى الورااء فيتذكر الريف الفسيح الذى قضى به طفولته.. ثم نزوحه إلى القاهرة مع أبيه.. والغرفة الواطئة التى سكنها.. ثم وفاة أمه.. وحلول زوجة شابة فى العشرين محل أمه فى سرير الزوجية.. ويتابع فتحى عبدالرسول جسده وهو ينمو ويتكور وتبدو بدائته عائقا ضخما له فى هذا العالم المكتظ بالسيقان والأذرع فى البطون والأفخاد والإبط وروائح العرق.

يبدأ المؤلف فى بنائه لشخصية فتحى عبدالرسول بلحظة الحاضر التى تلسع فيها سخونة الشمس رأسه التى دب فيها الصلع.. ومن حوله آخرون ينتظرون مثله الأتوبيس.. امرأة تنقل طفلها من كتفها اليمنى إلى اليسرى ومن اليسرى إلى اليمنى، وعجوز يرفع عينيه ويحدق فى قرص الشمس ثم يسأل فتحى عن رقم الأتوبيس المقبل.. وآخر يسأله عن الساعة وآخر يسأله هو عن الساعة. وآخر يقفز من الموقف مناديا على تاكسى ويستقله. ومع انتظار الأتوبيس يعود فتحى بشعوره وذاكرته إلى ماضيه. أبوه يضربه، فقد ضبطه فى دكان البقالة - حيث عمل أول الأمر - يكتب أغنية من أغانى الغرام التى يبعثها إلى الإذاعة دون جدوى.. ويتدخل الناس لينقذوه من

يدى أبيه. بل ويختطفون السكين التي شرعها فى يده. ثم يستعيد كيف التحق بالعمل كمساريا بشركة النقل.. وتطن فى رأسه أصوات وأصوات. ثم يعود إلى لحظة الحاضر. بقيت دقيقتان على موعد نوبته.. لم يعد يحتمل الوقوف.. مفاصله تلهب وتتداعى الأحاسيس والخواطر.. فها هو يذكر اليوم الذى شكاه فيه أبوه من مفاصله، ثم يمضى مستعيداً مرض أبيه وموته.. وتدوى فى أعماقه صيحات أبيه الناقم عليه وعلى خيبته.. أنا أعلم أنك تريد أن ترثنى وأنا حى «ثم ها هى أرملته الشابة عواطف.. يحاول أن يعزبها ويسكتها.. فيكتشف أن بشرتها، وهى فى ثياب الحداد، أكثر بياضا ونعومة.. ثم تمضى الأيام.. وقد أصبح مسئولاً عنها وعن أخواته منها.. ويكتشف دقائق مفاتها.. تمنى أن يقبل طرف أنفها.. وكتب ذلك فى أغنية. تفاصيل لصيقة بأعماق الشخصية ولا إقناع لها إلا عن طريق المونولوج الذى يسكب فيه البطل الراوى عصارة محنته وجوهر وجوده.. ولا أحد غير ذلك البطل الراوى بقادر أن ينقل إلينا السعير المتأجج فى صدره، ويقنعنا فنيا وواقعيا بصدق عذاباته التى تستقر فى أعماقنا نحن بدورنا.

أما فى قصة «المحات من حياة موجود عبدالموجود» فيبلغ الأمر بالبطل الراوية أن ينكر فى نهاية قصته أنه كتب هذه القصة أو أى كلمة فيها فليست له دراية بكتابة القصص.. وليس من البلاهة أن يكتب عن نفسه فيفضحها وهو الساعى إلى النسيان والاختفاء. وهو يمزق أوراقه أولاً بأول فقد يجد فيها فضولى ما يقوده إلى فعلته وسبب بلواه ومحنته فيعلق فى رقبة جبل المشنقة ويساق إلى حتفه بل هو قد زيف اسمه ومهنته وربما كل ما جاء فى هذه القصة هو من قبيل التمويه والتعمية، فتكون القصة كلها فى النهاية كذبا ومخادعة. إن الراوى إذن يتنصل من القصة فهو ليس كاتبها، بل من وقّع عليها هو كاتبها، وهو لا يوقع على شىء.

ثم يجيء المؤلف فيصوغ القصة صياغة جديدة مما يؤكد قول الراوية بل ويقول عن موجود عبدالموجود أنه: كثيرا ما نعرف في حياتنا أشخاصا معرفة تطول أو تقصر، ثم إذا بنا نكتشفهم فجأة فيصبحون أصدقاءنا أو أحياءنا، وموجود عبدالموجود أحد هؤلاء الذين تعرفت بهم ربما منذ سنى مراهقتى أى منذ أكثر من ثلاثين عاما. غير أنى اكتشفته أخيراً فأصبحت بينى وبينه صداقة متجددة. تنمو كل لحظة فأزداد به معرفة وأزداد به ألفة. والقصة التالية صياغة جديدة تتضمن بعض ما باحت لى به شخصيته من آخر أسرارها. وأقول بعض أسرارها وليس كلها لأن واجبات الصداقة من ناحية وضرورات الفن من ناحية أخرى تقضى ألا أقدم صديقى إلا من خلف قناع.

ويشير هذا التفصيل من جانب الراوية السؤال الذى شغلنا به، وهو من الذى يتكلم فى هذه القصة إذن؟ إنه ليس «موجودا»، إذن، من هو الراوى؟ إنه بطبيعة الحال أيضا ليس المؤلف. ومن ثم يظل كاتب هذه القصة غير موجود. وهذا ما يوجزه «موجود» فى ملاحظته الأخيرة، من أنه لأنه خائف، فهو غير موجود. فهذه إذن قصة - أو «لا قصة» - أعدم الخوف وجود صاحبها. ولكن القصة تظل تتحدث عن هذا الوجود المعدوم تحت وطأة الخوف. وكما شككنا موجود فى اسمه ومهنته، فمن حقنا أن نمضى فى شكنا إلى نهايته حتى بالنسبة للجريمة التى يزعم أنه ارتكبها، فقد تكون بدورها «مجرد قناع» لتحويل أنظارنا عن السبب الحقيقى الذى يولد خوفه باستمرار. وإن كان الشئء المؤكد الوحيد الذى تتركه فىنا قراءة القصة من انطباع هو العملية الدائبة والتى لا يهدأ لها قرار للهروب من خوف والتردى فى خوف أشد إهلاكا للنفس □

قائمة ببليوجرافية بما كتب عن يوسف الشاروني

أولا - مقابلات :

- مع أحمد سعيد محمديّة، الحوادث، بيروت، ٤ كانون الثاني، ١٩٦٣.
- مع نبيل فرج، المساء، القاهرة، ٢٩ نوفمبر ١٩٦٩.
- مع نبيل فرج، ملحق الأنوار الأسبوعي، بيروت، ٢٦ يوليو، ١٩٧٠.
- مع أحمد محمد عطية، الحقيقة، بنغازي، ٢٩ أغسطس، ١٩٧٠. وأعيد نشره في كتاب:
أضواء جديدة على الثقافة العربية، رع للطبع والنشر، القاهرة، صفحات ١٨٩ - ٢٠٠.
- مع نبيل فرج، الآداب، بيروت، أغسطس ١٩٧١.
- مع حسب محسب، المجلة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.
- مع نجيب محفوظ، الطليعة، القاهرة، يناير ١٩٧٣.
- مع فاروق خورشيد، الشرق الأوسط، لندن، ١٣ و ١٤ ديسمبر، ١٩٧٨.
- مع محمد قطب، القصة، القاهرة، يونيو ١٩٨٠.
- مع نبيل فرج، الصياد، بيروت، ١٨ فبراير، ١٩٨٣.
- مع عبدالستار خليف، الأسرة، مسقط، ١٥ أبريل وأول مايو ١٩٨٤.
- مع فوزي سليمان، البيان، الإمارات، ٢٠ و ٢١ أكتوبر ١٩٨٩.
- مع جلال السيد، الاتحاد، الإمارات، ٢٦ نوفمبر ١٩٨٩.
- مع سليمان جودة، الوفد، القاهرة، أغسطس ١٩٩٠.
- مع آمال عبدالمحسن، العمانية، مسقط، ديسمبر ١٩٩٠.

ثانيا: يوسف الشاروني قصاصا:

(١) دراسات عامة

- القصصى الصغير، يوسف الشاروني والقصة، الحياة العراقية، بغداد، ١٩ تشرين الثاني ١٩٥٣.
- حسين مروة، يوسف الشاروني بين الرومانسية والواقعية (من كتاب: دراسات نقدية، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٦٥، صفحات ٧١ - ١٢٥).

- أحمد محمد عطية، من الأزمة إلى النكسة: مع إنسان الشارونى، الآداب، بيروت، أغسطس ١٩٦٩. وأعيد نشره فى كتاب: أحمد محمد عطية، الالتزام والثورة فى الأدب العربى الحديث، دار العودة، بيروت، دار الكتاب العربى، طرابلس، ١٩٧٤، صفحات ١٨٣ - ٢١٢. وكذلك فى كتاب: الخوف والشجاعة كتابات معاصرة، القاهرة، ١٩٧١، صفحات ١٠٦ - ١٣٠.
- د. عبد الحميد إبراهيم، تكوينات يوسف الشارونى، الآداب، بيروت، مارس ١٩٧٠. وكذلك فى كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات: ١٣١ - ١٤٨.
- جلال العشرى، ثلاثية القصة القصيرة، الفكر المعاصر، القاهرة، يوليو ١٩٧٠. وأعيد نشره فى كتاب: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، صفحات ٢٧٣ - ٢٩٠. وكذلك فى كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ٧٩ - ١٠٥.
- د. نعيم عطية، بناء الشخصية فى قصص يوسف الشارونى، مجلة الآداب، بيروت، أبريل ١٩٧٤.
- د. نعيم عطية، مستويات الشعور فى قصص يوسف الشارونى، الكاتب، القاهرة، سبتمبر ١٩٧٥. وأعيد نشره فى كتاب لحظات أدبية، كتابات نقدية العدد ١٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٢، صفحات ٧٧ - ٩٠.
- فخرى قعوار، القصة القصيرة عند يوسف الشارونى، الإمامة، الرياض، ٢ مارس ١٩٧٩.
- د. نعيم عطية، يوسف الشارونى وشخصياته القصصية إبداع، القاهرة، أغسطس ١٩٨٤.
- سعد عمران، يوسف الشارونى المهتم قضايا الإنسان فى القرن العشرين، الأحداث، لندن، ٥ سبتمبر ١٩٩١.
- د. أحمد درويش، يوسف الشارونى ونصف قرن من الإبداع القصصى، ملحق الأهرام الأدبى، ٢٤ سبتمبر ١٩٩٣.
- د. أحمد درويش، صراع الراوى والفيلسوف فى قصص يوسف الشارونى، العربى، الكويت، مارس ١٩٩٤.
- د. شكرى محمد عياد، يوسف الشارونى والقصة الحديثة، الهلال، القاهرة، مارس ١٩٩٤.
- (ب) العشاق الخمسة:
- فوزى العتيل، العشاق الخمسة، الآداب، بيروت، مارس ١٩٥٥.

- د. عادل سلامة، العشاق الخمسة، الآداب، بيروت، فبراير ١٩٥٦. وكذلك في كتاب:
الخوف والشجاعة، صفحات ١٤٩ - ١٦٠.
(ج) رسالة إلى امرأة:

- يحيى حقى، يوسف الشارونى ورسالة إلى امرأة، مجلة الشهر، القاهرة، نوفمبر ١٩٦٠.
وأعيد نشره في كتاب: خطوات في النقد، مكتبة دار العروبة، د. ت. صفحات ٢٦٤ -
٢٧٨. وكذلك في كتاب الخوف والشجاعة، صفحات ١٧٠ - ١٨٤.
- مطاع صندى، مجموعة رسالة إلى امرأة وموقف السخرية المتمردة، الوحدة السورية،
دمشق، ١١ نوفمبر ١٩٦٠. وكذلك في كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ١٦١ -
١٦٩.

- فؤاد دواره، في أعقاب معركة القصة القصيرة، المساء، القاهرة، ١٤ نوفمبر ١٩٦٠.
وأعيد نشره في كتاب: في القصة القصيرة، سلسلة الألف كتاب، مركز كتب الشرق.
الأوسط، القاهرة، ١٩٦١، صفحات ٥٧ - ٦١.
- د. ريمون فرنسيس، رسالة إلى امرأة

Raymond Francis, Lettre a'une Femme, Aspects de la Litterature
Arabe Contomporaine, Dar Al-Maaref, Le Caire, 1963 p.p.171-178.

- وترجم إلى العربية في كتاب: الخوف والشجاعة، صفحات ١٨٥ - ١٩١.

- وحيد النقاش، رسالة إلى امرأة، الأهرام، القاهرة، ٦ فبراير ١٩٦٦.

(د) الزحام:

- أحمد محمد عطية، الزحام، الإذاعة والتليفزيون، القاهرة، ٣١ يناير ١٩٧٠.

- د. صبرى حافظ، يوسف الشارونى فى الزحام، المجلة، القاهرة، أكتوبر ١٩٧٠.

- د. على شلش، زحام يوسف الشارونى، القصة، القاهرة، يونيو ١٩٧١. وأعيد نشره
في كتاب: قضايا ومسائل فى الأدب والفن، كتاب الإذاعة والتليفزيون، القاهرة،
١٩٧٥، صفحات ١٩٢ - ٢٠٤.

- فاروق منيب، الزحام، الجمهورية، القاهرة، ٢٤ يونيو ١٩٧١.

- فاروق عبدالقادر، لمحات من حياة وأعمال صاحب الزحام، روز اليوسف، القاهرة،
٢٨ يونيو ١٩٧١.

- محمد البساطى، المعمار الفنى فى الزحام، الأقلام، بغداد، ١٩٧٢.

- سامى خشبة، العاشق الوحيد والعشاق الخمسة، المساء، القاهرة، ٢٦ أغسطس ١٩٧١.
- سامى خشبة، رحلة الدورة الكاملة والحقيقة المزدوجة، المساء، القاهرة، ٢ سبتمبر ١٩٧١.
- سامى خشبة، البحث عن الجمال والحقيقة المزدوجة، الآداب، بيروت، مارس ١٩٧٤.

(هـ) الخوف والشجاعة

- محمد محمود عبدالرازق، الخوف والشجاعة، المجلة، القاهرة، سبتمبر ١٩٧١.

(و) الأم والوحش

- عبدالفتاح رزق، اعترافات ضيق الخلق والمثانة، روز اليوسف، القاهرة، ٢٢ نوفمبر ١٩٨٢.

- علاء الديب، عاشق القصة القصيرة، صباح الخير، القاهرة، ٢٥ نوفمبر ١٩٨٢.
- خيرى شلبى، الأم والوحش، الإذاعة والتلفزيون، القاهرة، ٤ ديسمبر ١٩٨٢.
- عبدالستار خليف، وتبقى الأم، الوطن، مسقط، ٢٢ مارس ١٩٨٣.
- أبو المعاطى أبو النجاء، الحديث عن أدب متفرد، الوطن، الكويت، ٢٢ مارس ١٩٨٣.
- يوسف القعيد، الأم والوحش، الكواكب، القاهرة، ١١ يناير ١٩٨٣.
- نادر السباعى، الحوار المفتوح بين القارئ والنص فى قصص يوسف الشارونى، الثورة، دمشق، ١٠ أكتوبر ١٩٨٦.

(ز) للمختارات

- فخرى صالح، من الحكاية الغنائية إلى الكوميديا السوداء، الناقد، لندن، فبراير ١٩٩٠.
- ياسين رفاعية، مختارات يوسف الشارونى، الشرق الأوسط، لندن، أول أبريل ١٩٩٢.
- د. أحمد عفيفى، قراءة فى مختارات يوسف الشارونى، عمان - مسقط، ١٤ مايو ١٩٩٢.
- د. أحمد عفيفى، التصوير الأدبى فى مختارات يوسف الشارونى، الأسرة، مسقط، ٢٠ مايو ١٩٩٢.
- علاء الديب، مختارات يوسف الشارونى، صباح الخير، القاهرة، ٢١ مايو ١٩٩٢.
- عباس بيضون، عالم معلق عبر الهاجس عبر الذكاء، ملحق النهار، بيروت، ٢٢ مايو ١٩٩٢.
- على سرور، يوسف الشارونى، مرونة السخرية المجزأة، ملحق النهار، بيروت، ١١ يونيو ١٩٩٢.
- إلياس العطرونى، جمال القبح، الناقد، لندن، يوليو ١٩٩٢.

- فاروق عبدالقادر، حفل عائلى للقصة القصيرة، روز اليوسف، القاهرة، ١٣ مارس ١٩٩٣.

ثالثا: يوسف الشارونى شاعراً

- د. عز الدين إسماعيل، المساء الأخير، الثقافة، القاهرة، ٨ أكتوبر ١٩٦٣.

- د. لويس عوض، المساء الأخير، الأهرام، القاهرة، أول نوفمبر ١٩٦٣.

- فاروق منيب، المساء الأخير، المساء القاهرة، ٢٠ نوفمبر ١٩٦٣.

- د. عادل سلامة، المساء الأخير، الآداب، بيروت، يوليو ١٩٦٤.

رابعا: يوسف الشارونى دارساً

(أ) دراسات عامة:

- د. أحمد كمال زكى، يوسف الشارونى ناقداً (من كتاب: النقد الأدبى الحديث، الهيئة

المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢، صفحات ١١٨ - ١٢٥).

(ب) دراسات أدبية

- د. فؤاد زكريا، دراسات أدبية، الثقافة، القاهرة، ٢٦ مايو ١٩٦٤.

- عبدالجبار عباس، دراسات أدبية، الآداب، بيروت، يناير ١٩٦٥.

- محمد محمود عبدالرازق، دراسات يوسف الشارونى، الآداب، بيروت، سبتمبر ١٩٧٢.

(ج) دراسات فى الأدب العربى المعاصر

- فاروق منيب، دراسات فى الأدب العربى المعاصر، الجمهورية، القاهرة، ١٧ ديسمبر

١٩٦٤.

- فتحى غانم، ثلاث خطوات للقراءة الجيدة، صباح الخير، القاهرة، ٤ فبراير ١٩٦٥.

- فوزى العتيل، دراسات فى الأدب العربى المعاصر، الكتاب العربى، القاهرة، يناير ١٩٦٦.

(د) دراسات فى الحب

- محمد محمود عبدالرازق، دراسات فى الحب، الآداب، بيروت، يناير ١٩٦٧.

- كمال النجمى، الحب والصدقة فى التراث وفى عصرنا، المصور، القاهرة، ٢ أبريل ١٩٧٦.

(هـ) اللا معقول فى الأدب العربى المعاصر

- خيرى شلبى، الاتجاهات الطليعية فى مواجهة التيارات الغربية الحديثة وأدب

اللامعقول، سنابل، دمنهور، فبراير ١٩٧٠.

(و) القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً

- عبدالعزيز شرف، التفسير الإعلامى للإبداع القصصى، الأهرام، القاهرة، ٢٢ يوليو ١٩٧٧.

- عبدالله أبو هيف، القصة القصيرة كما يراها يوسف الشاروني، البعث، دمشق، ٢٠ أكتوبر ١٩٧٧.

(ز) نماذج من الرواية المصرية.

- فتحى سلامة، بين تطور الرواية وتطور النقد، الأهرام، القاهرة، ١٧ فبراير ١٩٧٨.

خامسا: يوسف الشاروني محققا

- علاء الديب، عجائب الهند، صباح الخير، القاهرة، ٢١ يونيو ١٩٩٠.

- سعيد محمد الصقلاوى، عجائب الهند، من قصص الملاحة البحرية، الوطن، مسقط، أول نوفمبر ١٩٩٠.

- خالد زيادة، جغرافيا المعائب، الناقد، لندن، نوفمبر ١٩٩٠.

يوسف الشارونى

- ولد فى ١٤ أكتوبر ١٩٢٤.
- حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة - جامعة القاهرة عام ١٩٤٥.
- تدرج بالعمل فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (المجلس الأعلى للثقافة الآن) حتى أصبح وكيلًا للوزارة به.
- بدأ حياته الفنية بكتابة القصة القصيرة والنثر الغنائى فى أواخر الأربعينيات، ثم زواج بين القصة القصيرة والدراسة الأدبية وتقديم التراث والترجمة.
- كان من أوائل الكتاب المصريين الذين أرسوا قواعد القصة التعبيرية، إذ جنح فى قصصه إلى التعبير عن موجة القلق التى تسود القرن العشرين والضغط التى يتعرض لها الإنسان المعاصر ووحدة العالم الواحدة.
- أما النقد عنده فأساسه أن يكون أقرب إلى الإبداع ويتضمن ثلاث خطوات: مقارنة العمل بأعمال الكاتب السابقة، ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب المحلى ثم بالأعمال المشابهة فى الأدب العالمى.
- كما أن تنظيره النقدى يقوم على أساس تقسيم الأدب إلى مراحل طبقا لطريقة توصيله: المرحلة الشفاهية، فمرحلة المطبعة، فوسائل الاتصال الجماهيرى، حتى الشريط السمعى والشريط البصرى، وتربط بين هذه المراحل حركة لولية تأخذ مما سبقها وتضيف إليها.
- ترجمت قصصه إلى كثير من اللغات الأجنبية.
- شارك فى كثير من برامج الإذاعة والتليفزيون فى مقدمتها برامج النقاد وكتابات جديدة ومع الأدباء الشبان.
- اشترك فى عضوية كثير من مؤتمرات الأدباء العرب كما ساهم فى إعدادها مثل:
 - ١- مؤتمر القاهرة عام ١٩٥٧ وعام ١٩٦٨.
 - ٢- مؤتمر الكويت عام ١٩٥٨ حيث ألقى بحثا عنوانه «كيف يتخلص البطل»
 - ٣- مؤتمر بغداد عام ١٩٦٥ وعام ١٩٧٠.

٤ - مؤتمر الجزائر عام ١٩٧٥ حيث ألقى بحثاً بعنوانه «أثر التطورات الحضارية على تطور الأشكال القصصية».

٥ - ندوة اتحاد الكتاب والأدباء العرب بطرابلس الغرب في أغسطس ١٩٩٩ حول «الرواية العربية وقضايا الأمة»، حيث مثل الكتاب والأدباء المصريين بإلقاء بحث عنوانه «توظيف التراث والهوية القومية للرواية العربية».

* اشترك في مهرجان الغزالي بدمشق الذي عقده المجلس الأعلى للفنون والآداب في مارس ١٩٦١ ببحث عنوانه «موازنة بين الإمام الغزالي والقديس أغسطين».

* اشترك في عضوية مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا بنيودلهي عام ١٩٧٠ ببحث عنوانه «التقليد والتجديد في الأدب».

* كان عضواً في هيئة تحرير مجلة المجلة الشهرية من عام ١٩٦٣ - ١٩٦٦.

* دعت هيئة التبادل الثقافي الألماني في منحة تفرغ ببرلين الغربية لمدة ستة أشهر عام ١٩٧٦ حيث عقدت ندوات استمع فيها الحاضرون إلى إلقاء كبار ممثلي برلين لقصصه المترجمة إلى الألمانية كما ألقى محاضرات في معهد الدراسات الإسلامية بجامعة برلين الحرة عن الأدب العربي.

* دعاه المعهد الأسباني العربي التابع لوزارة الخارجية الأسبانية بمadrid عام ١٩٧٨ لإلقاء محاضرات عن الأدب العربي المعاصر.

* دعاه المجلس الوطني للثقافة والفنون بالكويت للاستفادة من خبرته عام ١٩٧٨.

* شارك في المهرجان الثقافي المنعقد بالخرطوم في فبراير عام ١٩٧٩.

* دعت جامعات لايدن وأمستردام وناميخين بهولندا لإلقاء محاضرات عن الأدب العربي المعاصر في أقسام الدراسات الإسلامية والعربية عام ١٩٨٠.

* دعت هيئة البحث العلمي الهولندية في منحة تفرغ في لايدن لمدة عام (١٩٨١ - ١٩٨٢) أعد أثناءها بحثاً عن «الحكاية في التراث العربي» كما ألقى محاضرات في الموضوع نفسه على طلبة الدراسات العربية بجامعة لايدن.

* دعت كلية سانت أنتوني بأكسفورد في مايو ١٩٨٢ لإلقاء محاضرة عن الدين والرواية المصرية المعاصرة.

* عمل أستاذاً غير متفرغ لمادة النقد الأدبي بكلية الإعلام جامعة القاهرة عامي ١٩٨٠، ١٩٨١.

* شارك فى ملتقى القصة القصيرة فى دول مجلس التعاون الخليجى بالكويت فى يناير عام ١٩٨٩ يبحث عنوانه «القصة القصيرة فى سلطنة عمان».

* كما شارك فى الملتقى الثانى للكتابات القصصية والروائية فى دولة الإمارات العربية المتحدة يبحث عنوانه «قضايا التحول الاجتماعى فى القصة الإماراتية كما تبرزها عناصر: «الشخصية والمكان والزمان».

كما شارك فى كل من :

* الملتقى القومى للفنون الشعبية الذى أقامته لجنة الفنون الشعبية بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة فى ديسمبر ١٩٩٤، يبحث عنوانه: على الزيق بين السيرة والرواية.

* مؤتمر القاهرة للإبداع الروائى الأول الذى أقامه المجلس الأعلى بالقاهرة فى فبراير ١٩٩٨ يبحث عنوانه: الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية.

* مؤتمر الإبداع الأدبى فى جنوبى مصر بين الواقع والمأمول، الذى أقامته كلية آداب جامعة أسيوط فى نوفمبر ١٩٩٨ يبحث عنوانه: أثر الصعيد فى تجربتى القصصية.

* الاحتفال بمئوية مولد توفيق الحكيم الذى أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة بالإسكندرية فى نوفمبر ١٩٩٨ يبحث عنوانه: توفيق الحكيم مسرحيا.

* الاحتفال بمئوية مولد توفيق الحكيم الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة فى نوفمبر / ديسمبر ١٩٩٨ يبحث عنوانه: توفيق الحكيم تعادليا.

* الاحتفال بمولد الأديب الأمريكى إرنست همنجواى الذى أقامه المجلس الأعلى للثقافة فى أكتوبر ١٩٩٩ بشهادة عنوانها: جيل الأربعينيات وهمنجواى.

* دعت جمعية الصداقة الصينية فى خريف عام ١٩٩٦ لزيارة ثقافية وسباحية فى بكين العاصمة، ونانكين العاصمة القديمة، وشنغهاى أهم موانئ الصين الشرقية وقد ألقى فى بكين محاضرات عن الأدب العربى المعاصر على طلبة قسم اللغة العربية بجامعة اللغات الأجنبية، وعلى أساتذة اللغة العربية بجامعة بكين.

* شارك فى التحكيم فى لجان جوائز الدولة للرواية والقصة القصيرة بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة ومسابقتى الرواية والقصة القصيرة بنادى القصة، ومسابقة الرواية لمجلة الناقد التى كانت تصدرها دار نشر رياض الريس فى لندن، ومسابقة القصة القصيرة لمؤسسة أندلسية للثقافة والعلوم بالإسكندرية، والمتقدمين لمنح التفرغ للرواية والقصة القصيرة بوزارة الثقافة.

* نشر أكثر من خمسة وثلاثين كتابا ما بين قصة ودراسة أدبية، وكتابا فى النشر الغنائى وثلاثة مختارات أدبية، وثلاث مسرحيات مترجمة عن الإنجليزية.

* زار عددا من البلاد العربية والأوروبية والآسيوية مثل: السودان، الكويت، سوريا، العراق، الهند، الجزائر، سلطنة عمان، الإمارات العربية المتحدة، ليبيا، إنجلترا، ألمانيا، سويسرا، بلجيكا، لوكسمبورج، أسبانيا، هولندا، والصين.

* عضو بلجنة القصة بالمجلس الأعلى للثقافة كما كان عضوا به بلجنة الفنون الشعبية وعضوا بلجنة القصة بالمجلس القومى للثقافة والفنون والإعلام.

* نائب رئيس نادى القصة بالقاهرة، وعضو اتحاد الكتاب المصريين.

صلواته:

* الخوف والشجاعة، بقلم مجموعة من النقاد، كتابات معاصرة، القاهرة ١٩٦٧.

* الدكتور نعيم عطية، يوسف الشارونى وعالمه القصصى، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٤.

* يوسف الشارونى مبدعا وناقدا، إعداد وتقديم نبيل فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥.

رسائل جامعية:

هشام أحمد حسن الحاج على، تقنيات التجريب فى القصة القصيرة عند يوسف الشارونى، كلية الآداب، جامعة حلوان ١٩٩٩.

الجوائز والأوسمة الحاصل عليها:

* جائزة الدولة التشجيعية فى القصة القصيرة عن مجموعته القصصية «الزحام» عام ١٩٧٠.

* جائزة الدولة التشجيعية فى النقد عن كتابه «نماذج من الرواية المصرية» عام ١٩٨٧.

* وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى عام ١٩٧٠.

* وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٧٩.

مؤلفات يوسف الشارونى

نصص قصيرة:

* العشاق الخمسة طبعة أولى، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، القاهرة - ١٩٥٤، طبعة

ثانية الكتاب الماسى، الدار القومية ١٩٦١ ط ثالثة مهرجان القراءة للجميع الهيئة

المصرية العامة للكتاب ١١٩٥.

✽ رسالة إلى امرأة، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، القاهرة، ١٩٦٠.

✽ حلاوة الروح، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٧١.

✽ مطاردة منتصف الليل، سلسلة اقرأ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٣.

✽ آخر العنقود، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، القاهرة ١٩٨٢.

✽ الأم والوحش، ١٩٨٢.

✽ الكراسى الموسيقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.

✽ المختارات، رياض الريس ومشاركوه، لندن ١٩٩٠.

✽ المجموعات القصصية الكاملة، ج١ العشاق الخمسة ورسالة إلى امرأة، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.

✽ المجموعات القصصية الكاملة ج٢، الزحام والكراسى الموسيقية وما بعد المجموعات،

الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.

✽ الضحك حتى البكاء، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

نثر غنائى:

✽ المساء الأخير، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٣. ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة ١٩٩٤.

دراسات:

✽ دراسات أدبية، مكتبة النهضة، القاهرة ١٩٦٤.

✽ دراسات فى الأدب العربى المعاصر، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة ١٩٦٤.

✽ دراسات فى الحب، كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٦. ويتناول مؤلفات التراث العربى

فى موضوع الحب والصدقة، وقد أعيد نشره بعنوان «الحب والصدقة فى التراث

العربى والدراسات المعاصرة» دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٦. ط٢ ١٩٨٢. ط٣

١٩٩٢.

✽ دراسات فى الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٦٧.

✽ اللامعقول فى الأدب المعاصر، المكتبة الثقافية، مؤسسة التأليف والنشر ١٩٦٩.

✽ الرواية المصرية المعاصرة، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٣.

✽ القصة القصيرة نظريا وتطبيقا، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٧٧.

✽ نماذج من الرواية المصرية، مشروع المكتبة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٧.

✽ القصة والمجتمع «سلسلة كتابك» دار المعارف، القاهرة ١٩٧٧.

✽ شكوى الموظف الفصيح، كتاب الهلال، دار الهلال، القاهرة ١٩٨٠.

✽ الروائيون الثلاثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٠.

✽ رحلتى مع القراءة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٢.

✽ القصة القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥.

✽ رحلتى مع الرواية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٦.

✽ مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٩.

✽ مع الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

✽ أدباء ومفكرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٤.

✽ القصة تطورا وتمردا، كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥.

✽ مع التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٦.

✽ مع الأدباء، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٩٩.

مؤلفات عن سلطنة عمان:

✽ سندباد فى عمان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦.

✽ قصص من التراث العماني، توزيع مجان، سلطنة عمان، ١٩٨٧.

✽ أعلام من عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن المملكة المتحدة ١٩٩٠.

✽ فى ربوع عمان، رياض الريس ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.

✽ فى الأدب العمانى الحديث، رياض الريس، ومشاركوه المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.

تحقيق:

✽ عجائب الهند لبزرک بن شهریار، رياض الريس المحدودة، لندن، المملكة المتحدة ١٩٩٠.

✽ أخبار الصين والهند، لسليمان التاجر وأبى زيد حسن السيرافى، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ١٩٩٩.

إعداد وتقديم:

✽ سبعمون شمعة فى حياة يحيى حقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب «مشروع المكتبة

العربية» القاهرة ١٩٧٥.

* الليلة الثانية بعد الألف، «مختارات من القصة النسائية في مصر» الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع المكتبة العربية، القاهرة ١٩٧٦.

* عشرون قصة حب، مختارات من القصة النسائية، كتاب اليوم، دار أخبار اليوم، ١٩٩٥.
ترجمات:

* سينكا، أديب، إعداد تدهيوز، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٧٦.

* صوفى، تريديويل، الآلية، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٨٨.

* جون بولدستون، ميدان باركلي، سلسلة المسرح العالمي، وزارة الإعلام بالكويت ١٩٩٠.
مجموعات قصصية بلغات أجنبية :

بالإنجليزية: Into English

Blood Fued trans Denys Johnson - Davies, Heinmann, (London, 1983)
pp. 137 In Arab Authors (1984). The American University Cairo
Press (1991).

The five Lovers, General Egyptian Book Organization, Cairo, 1996.

كما ترجمت له قصص إلى لغات أخرى: مثل الفرنسية والألمانية والأسبانية،
والهولندية، والسويدية، واليونانية، والروسية، والصينية، والداغورية.

الفهرس

٥	الإهداء
٧	المقدمة
٩	خصائص يوسف الشارونى النقدية ..
١١	المقارنة
١٤	التحليل
١٧	الانفتاح
١٩	رواية السيرة الذاتية
٢٠	عود إلى عطاء يوسف الشارونى القصصى
٢٣	الباب الأول : بناء الشخصية فى قصص يوسف الشارونى
٢٤	الشغف بالشخصية
٢٥	الشخصية التعبيرية
٣٠	إدانة دون علاج
٣٢	الطهارة المستحيلة
٣٣	الذات ضد عدوانية الخارج ..
٣٥	الشخصية الواقعية
٣٧	الشخصية ذات البعدين
٣٩	القيمة الرمزية للحظة التنوير
٤٠	ميكانيكية أحياناً
٤٢	المفارقة
٤٤	الشخصية الثانوية فى علاقة التقابل
٤٤	التضاد بين التافه والمأساوى
٤٧	التضاد فى مرتبة الصراع
٥٠	تجاوز الميلو دراما
٥٢	الشخصية السيكلوجية
٥٢	التخريب الداخلى للشخصية بسبب ندم على خطيئة
٥٥	الشعور بالإثم المؤرق

٦٠	التصاق الأجسام بالأجسام
٦٤	محصل وشاعر وعاشق ومجنون
٦٨	خصوصية الأزمة
٧٢	الشخصية الرمزية
٧٣	ثمن الشجاعة حياة
٧٥	الصمود والمواجهة بدلاً من الخوف والاستار والهروب
٧٧	الشخصية المحسوبة هندسياً
٧٨	الشخصية المأساوية المضحكة
٧٩	الوحش الداخلي
٨٣	الكوميديا السوداء
٨٥	الباب الثاني : مستويات الشعور في قصص يوسف الشاروني
٨٦	الوجود الخارجي والوجود الداخلي
٨٨	العقل الباطن والحلم
٩٠	الحلم تنبؤ بالغيب
٩٣	تأثير الحلم
٩٤	مادة الحلم انعكاس لأحوال الضمير
٩٧	الحلم يحقق التعادل
٩٩	الحلم يتيح التحرك
١٠١	الباب الثالث : من الذي يتحدث في قصص يوسف الشاروني
١٠٢	المؤلف يروي القصة
١٠٣	المؤلف يسمع القصة فيرونها
١٠٥	الراوي المزدوج
١١٢	الضمائر الثلاثة
١١٤	ضمير الغائب الملاصق للبطل
١١٩	شخصية تتعدى الراوي
١٢٣	البطل الراوية
١٣١	قائمة ببلوجرافية بما كتب يوسف الشاروني
١٣٧	يوسف الشاروني

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة	الشاعر والحرامي	عزت الحريري
ليلة العشق والدم	هي انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيري
حمدان طليقا	إينارو	د. علي فهمي خشم
تباريح الوقائع والجنون	تحولات الجحش الذهبي لوكيس اربوس ترجمة د علي فهمي خشم	
رقصة الأحلام الملحية	سرديب	عفاف السيد
مخلوقات الأشواق الطائرة	الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
لا أحد يحبك	ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
دنا فتدلى (من دقات التدوين ٢)	يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوي
مطربة الغروب	وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
دموع إيزيس	خبرات انثوية	قاسم مسعد عليوة
أحزان رجل لا يعرف البكاء	حب وظلال	كوثر عبد الدايم
الحب والتتار	ترانزيت	ليلي الشربيني
أيام الفزع في الجزائر	مشوار	ليلي الشربيني
يومية هروب	الرجل	ليلي الشربيني
مسالك الأحبة	رجال عرفتهم	ليلي الشربيني
العاشق والمعشوق	الحلم	ليلي الشربيني
حرب ايطاليا	النغم	ليلي الشربيني
حرب بلاد نمم	الخرابة ٢٠٠٠	محمد الشرقاوي
حكايات الديب رماح	كوميديا الانسجام	محمد بركة
الطريق والعاصفة	أشياء لا تقوت	محمد صفوت
في لهيب الشمس	إلحاح	محمد عبد السلام العمري
اركبوا دراجاتكم	بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمري
أنا كئنده	الخروج إلى النبع	محمد قطب
سيرة عزيزة الجسر	وشقات من قهوتى الساخنة	محمد محي الدين
شجرة الخلد	الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
شهقة	فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
أيام هند	الهروب مع الوطن	مدوح القديري
المنوع من السفر	نسيج الأسماء	متنصر القفاش
الدميرة	ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
جسد في ظل	حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
الفوز للزمالك والتصر للأهلى	ديسمبر الداهى	هدى جاد
ليس هناك ما يبهج	خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
لا أحد	هرد حمام	يوسف فاخوري
صعيدى صنع		

شعر ..

أول الرؤيا

رويدا باتجاه الأرض

قصائد حب من العراق

بدلاً من الصمت

من فصول الزمن الرديء

تماماً إلى جوار جثة يونسكو

كانها نهاية الأرض

الألوان ترتعد بشراة

صلاة المودع

دنيا تناديننا

تلف

إبراهيم زولى

إبراهيم زولى

البياتي وآخرون

درويش الأسوطى

درويش الأسوطى

رشيد الغمرى

رفعت سلام

شريف الشافعي

صبرى السيد

طارق الزباد

ظبية خميس

البحر، النجوم، العشب هي كف واحدة ظبية خميس

عبد العزيز موافى

عصام خميس

د . علاء عبد الهادى

علوان مهدي الجيلاتى

على فريد

عماد عبد المحسن

عمر غراب

فاروق خلف

فاروق خلف

فصل سليم التلاوى

د . لطيفة صالح

مجدى رياض

محسن عامر

محمد الفارس

محمد الحسينى

محمد محسن

نادر ناشد

نادر ناشد

مسرح ..

هذه الليلة الطويلة

د. أحمد صدقي الدجاني

اللعبة الأبدية ... (مسرحية شعرية) محمد الفارس

مملكة القروود محمود عبد الحافظ

دراسات ..

هاجس الكتابة

د . أحمد إبراهيم الفقيه

تحديات عصر جديد

د . أحمد إبراهيم الفقيه

حصان الذاكرة

د . أحمد إبراهيم الفقيه

الوقوف على الأمية عند عرب الجاهلية أحمد الأحمد بن

قراءة المعاني في بحر التحولات أحمد عزت سليم

ضد هدم التاريخ وموت الكتابة أحمد عزت سليم

اللفة والشكل

أمجد ريان

المثقفون العرب والتراث

جورج طرايشى

ثقافة البادية

حاتم عبد الهادى

المثل الشعبي بين ليبيا وفلسطين خليل إبراهيم حسونة

أدب الشباب في ليبيا خليل إبراهيم حسونة

العنصرية والإرهاب في الأدب الصهيونى خليل إبراهيم حسونة

أباطيل الفرعونية

سليمان الحكيم

مصر الفرعونية

سليمان الحكيم

البعد الغائب، نظرات في القصة والرواية سمير عبد الفتاح

رواد الأدب العربي في السعودية شعيب عبد الفتاح

البواكير في القصة القصيرة شوقي عبد الحميد

رحلة الكلمات

د . على فهمى خثيم

بحثاً عن فرعون العربى

د . على فهمى خثيم

أعلام من الأدب العالمى

على عبد الفتاح

هيمنجواى حياته وأعماله الأدبية د . غريال وهبة

زمن الرواية، صوت اللحظة الصاخبة مجدى إبراهيم

في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع محمد الطيب

الجات والتبعية الثقافية د. مصطفى عبد الغنى

أدب الطفل العربى بين الواقع والمستقبل ممدوح القدبرى

الرواية العربية، رسوم وقراءات نبيل سليمان

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .

خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة

الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.

الآراء الواردة في الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز

الدكتور نعيم عطية

- ولد في ٢٨ مارس ١٩٢٧.
- تخرج من كلية حقوق جامعة الإسكندرية عام ١٩٤٨.
- حصل على الدكتوراه في القانون من جامعة القاهرة عام ١٩٦٤.
- عمل مستشارا بمجلس الدولة وتدرج في وظائفه حتى وصل إلى نائب رئيس المجلس.
- أسهم في الحياة الثقافية بأكثر من خمسين كتابا في ميادين الأدب والفن التشكيلي والترجمة عن الإنجليزية والفرنسية ولاسيما عن اليونانية شعرا ومسرحا ورواية وقصة قصيرة. كما ترجمت بعض أعماله إلى اللغات الأجنبية.
- نشر العديد من الدراسات والأعمال الإبداعية في معظم المجلات المصرية والعربية منذ عام ١٩٥٦، كما يشارك في برامج الفنون بالإذاعة والتلفزيون.
- اختير عضوا بلجتي الفنون التشكيلية والترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة، وبالمجالس القومية المتخصصة.
- يعتبر كاتبا مغامرا متنوعا أثبت أن قلبا أدبيا واحدا يضيق عن استيعاب تجربة حياته الأدبية، فكتب القصة القصيرة والرواية والمسرح والشعر المنثور، بالإضافة إلى دراساته الأدبية والنقدية ومنها: يحيى حقى وعالمه القصصى (١٩٧٧)، مسرح العبث مفهومه وجذوره وأعلامه (١٩٩٢)، لحظات أدبية (١٩٩٢)، إلى جانب دراساته في الأدب اليوناني.
- وقد منحه رئيس اليونان وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تقديراً له عن جهوده في تقوية العلاقات الثقافية بين مصر واليونان وذلك عام ١٩٩١. كما حصل على جائزة كفافيس في الدراسات الأدبية عام ١٩٩٣.



هذا الكتاب

"وربما كان سر تفوق يوسف الشارونى فى إبداعه القصصى كامناً فى قصصه التى تحكى عن شخصيات ستظل باقية فى أدبنا القصصى بفضل ما توافر لها من متانة المعمار البدنى والنفسى، وصدق الدلالة الرمزية، وقد استطاع الشارونى أن يجلب إلى الأدب القصصى المصرى والعربى تجديداً ظلت أهميته تتزايد يوماً بعد يوم - من خلال ما تركته «تعبيريتها» - من بصمات على كتاب القصة من بعده".

المؤلف